












LA PEINTURE

AU

MUSÉE DE LILLE



LA PEINTURE

AU

MUSÉE DE LILLE

PAR

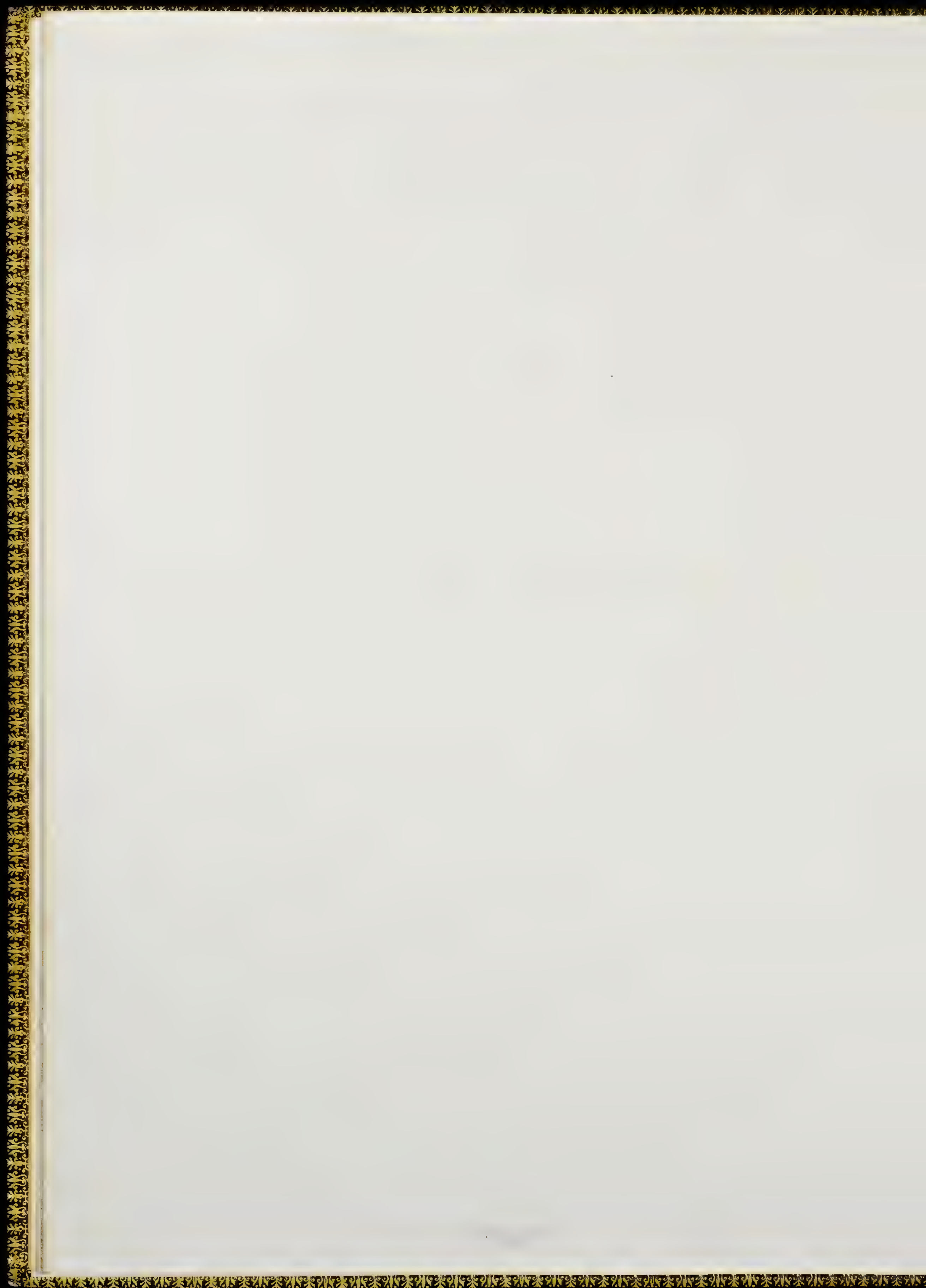
FRANÇOIS BENOIT
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A L'UNIVERSITE DE LILLE



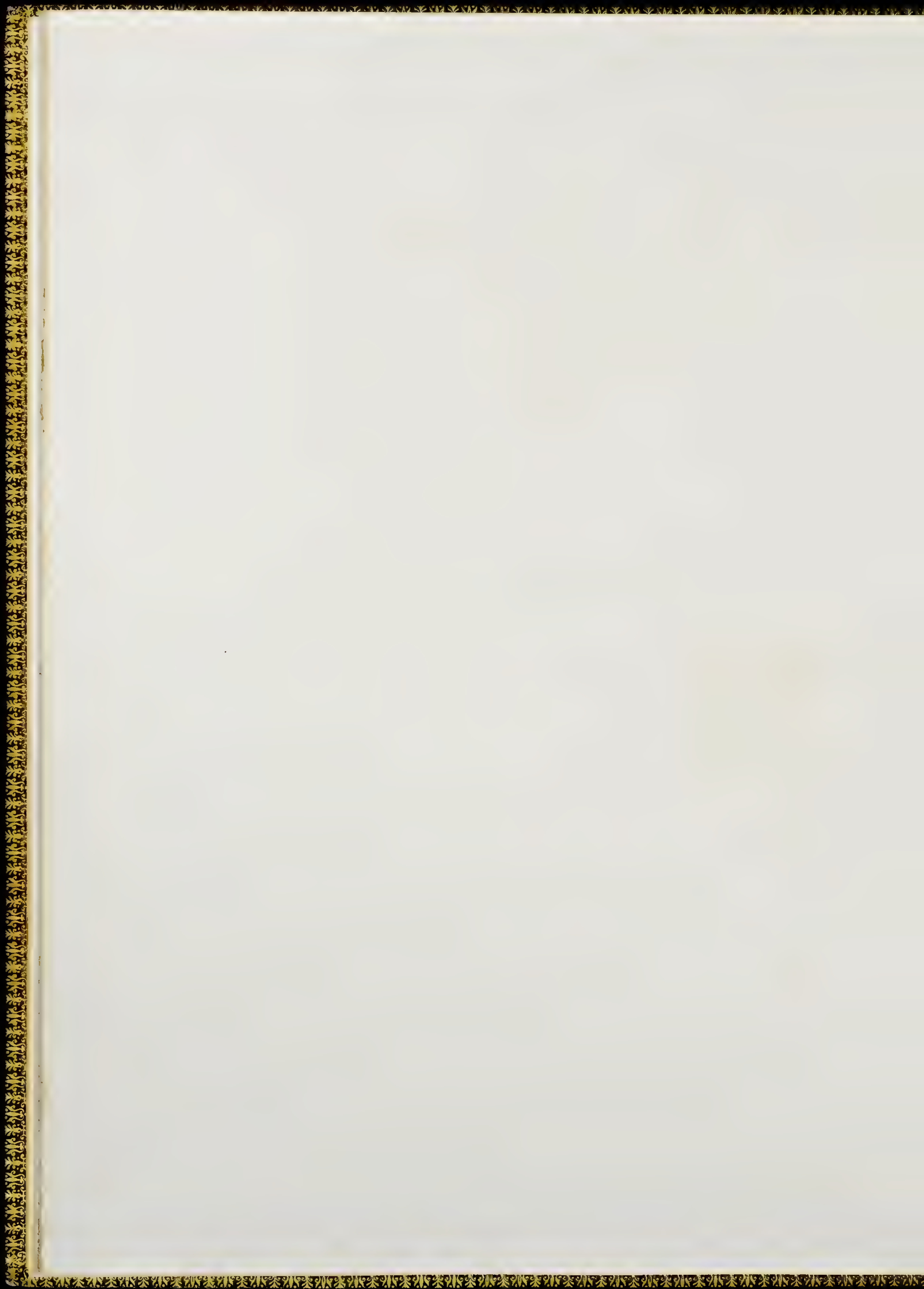
TOME
II

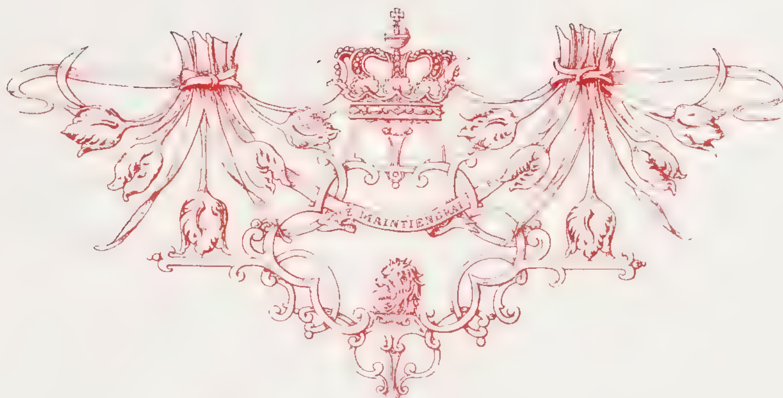
PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE & CIE
79, Boulevard Saint-Germain, 79

1909



ÉCOLE HOLLANDAISE





ÉCOLE HOLLANDAISE

L suffit, pour définir la place de la peinture hollandaise au musée de Lille, d'observer qu'à soi seule elle occupe un volume sur les trois dont se compose notre recueil.

Que le point de vue d'où on l'envisage soit esthétique ou historique, la section s'impose également. Elle contient maint chef-d'œuvre et, toute privée qu'elle soit par l'absence de la note Rembrandt d'un couronnement nécessaire, tout insuffisante que soit la part de la « nature morte », son ensemble n'en est pas moins très représentatif de l'école, considérée dans la diversité de ses aspects comme dans la chronologie et la topographie de sa production. Aussi bien peut-on prétendre que sa connaissance est indispensable à celle de l'art d'un Lambert d'Amsterdam, d'un Cornelis van der Voort, d'un Johannes Verspronck, d'un Pieter Codde, d'un Guilliam van Honthorst, d'un Bartholomeus van der Helst, d'un Emanuel de Witte, d'un Isack van Ostade, d'un Richard Brakenburgh, d'un Jan Vonck.... Même une demi-douzaine des pièces qu'elle expose ajoutent à une valeur intrinsèque le prix de la rareté et de la curiosité.

La critique la plus difficile admettrait la constitution, à la suite de notre choix, d'un groupe complémentaire d'une vingtaine de morceaux que nous allons énumérer selon l'ordre de succession chronologique des artistes.

Deux portraits en pendant, ceux d'un mari et de sa femme, appartenant à la famille Vrijdags van Vollenhoven, de La Haye (nos 630 et 631), représentent, de façon satisfaisante, la manière de Jan Anthonisz van Ravesteijn: celui de la dame répète exactement la tournure générale, l'attitude, le geste d'une figure qu'on voit à Copenhague (n° 275) et, dans une moindre mesure, d'une autre exposée à Munich (n° 320).

Un *Joyeux musicien* et un *Joyeux buveur* (nos 371 et 372), sont d'excellentes copies anciennes des deux magnifiques tableaux de Frans Hals dans la galerie de Schwerin, exécutées sans doute par Frans Hals II.

Une tête de *Dame âgée* (n° 220), partie d'un panneau diminué, nous paraît de la main de Jacob Gerritsz Cuijp.

Un *Théologien à sa table de travail* (n° 1016), bonne effigie grandeur nature, mais peinture assez froide dans une harmonie de gris, de verts, de roux et de nuances saumon, montre, sur le fermoir d'un livre, le monogramme de Pieter Codde.

Au bas d'une *Rencontre d'Abraham et de Melchissédec* (n° 262), composition intéressante, sur bois, dans le goût de Rembrandt, mais d'un faire assez sec, on lit la signature ci-contre que nous avouons ne rien nous dire.

A l'actif d'Abraham van Beijeren comptent deux « natures mortes »: une image de *Poissons et de crabes* (n° 29), timbrée de ses initiales, est tout à fait semblable à des *Poissons de mer*, au musée de Rotterdam; un *Coin de table* (raisin, citron, crabe, verres, etc., n° 745), que le catalogue attribue à Van Streek, trahit la même origine que des variations sur le même motif, visibles à Munich (n° 628), à Mayence (n° 104), au musée municipal de Francfort-sur-le-Mein (n° 453).

Une *Scène militaire à la porte d'une ville* (n° 960) est signée A. Cuijp: effectivement, une coloration du paysage à la façon de Van Goijen l'apparente aux productions du maître à ses débuts; elle rappelle, de façon frappante, une *Bataille*, dans la collection Schœnborn, à Vienne (n° 4).

Un grand *Paysage* (n° 353), nettement caractérisé par la couleur gris de fer des nuages et des eaux et marqué des signes que nous reproduisons, passe pour une œuvre de Van Goijen: nous le croyons de Wouter Knijff.

Un *Portrait d'un jeune garçon* (n° 294), signé par Gerbrandt van den Eeckhout, est individuel, mais d'une coloration un peu éteinte.

Une *Cour d'auberge* par Egbert van der Poel (n° 602), est un agréable tableautin, daté 1649.

Un *Marché aux poissons sur la côte* (n° 485), peinture un peu fatiguée, a dû faire honneur à Johannes Lingelbach dont elle porte le monogramme.

Il y a encore de bonnes choses dans un *Pâturage avec des animaux* par Karel du Jardin (n° 416) ; dans une *Marine* par Willem van de Velde (n° 787); dans un *Portrait de dame* par Constantijn Netscher (n° 560), exactement dans la note d'une effigie conservée dans la galerie du château de Dessau (n° 857); dans une *Laitière renversée*, bon spécimen de la façon de Pieter van der Leeuw (n° 463); dans un *Paysage italien* avec des bergers et des animaux autour d'une fontaine surmontée d'une statue de Neptune (n° 36), œuvre typique, d'ailleurs très plaisante, de Johannes van der Bent.





65

ANONYME

(PREMIERE MOITIE DU XVIe SIÈCLE)

PORTRAIT DE JOHANNA VAN GRUDINGEN



'ASPECT grave, voire sévère — au point de contredire l'affirmation par une inscription de la jeunesse du modèle (dix-neuf ans) — ce portrait se recommande par de fortes qualités : précision de l'image à laquelle ne nuit pas une largeur relative du modelé ; caractérisation suffisante pour qu'on ait l'impression d'une effigie fidèle ; transparence et gradation très fine des demi-teintes et des ombres faites d'un gris légèrement bistré ; recherche et notation remarquables des reflets ; conscience et goût dans le rendu du costume.

Solide et nette, exécutée avec soin, franchise et fermeté, la peinture offre une gamme chaude, maintenue toutefois dans une note de coloris contenu, dont l'apparence très distinctive tient en partie à la nuance légèrement basanée du teint.

Nous nous avouons incapable de proposer une attribution. Cependant, nous croyons l'œuvre de la même main que deux portraits du musée d'Amsterdam, ceux de *Rudolf van Buijnou* et de *Cunera van Martena* (n°s 143

et 144). De part et d'autre c'est le même port de tête, le même regard, le même arrangement des mains, le même travail des chairs. Le malheur est que ces deux tableaux sont également dépourvus d'état-civil. Par le costume, d'ailleurs, le champ d'investigation se trouve limité vers le début du deuxième tiers du XVIe siècle.

ETAS · 19
·/· IOHANNA · VAN GRVDIIIGEN ·

Pl. 92. — **1032.** Chêne. H. 0.64 — L. 0.57.

Legs d'Ant. Brasseur, en 1887.

Echantillonnage. *Yeux* noirs ; *cheveux*, châtain sombre. — *Costume*, velours noir, *à crevés* blancs. — *Guimpe et manchettes*, blanc grisâtre lilacé ; *brodées*, noir. — *Bonnet*, noir ; *ganse*, gris rehaussé d'or ; *voile*, noir. — Fond, gris vert roux sombre.



66

PIETER AERTSZ

UNE PATISSIÈRE



NE forte impression de couleur très montée, très brillante, est la première qu'on reçoive de ce tableau.

Elle provient d'abord de la dominante d'une coloration essentiellement composée d'écarlate, de rouge vineux, d'une nuance chaude de grès rouge, de la teinte d'une peau sanguine et très hâlée, de crémeux rosâtre ; elle résulte encore d'un contraste de rouges et de verts francs violemment heurtés, du rayonnement d'amples parcelles de jaunes dorés ou orangés et de gris jaunâtres, enfin de la présence de grandes taches de noir et de blanc.

Tout, d'ailleurs, concourt à l'énergie, disons mieux, à la brutalité de l'effet.

La matière est dense, luisante, presque émaillée ; la facture est décidée, souvent verveuse, animée aux grands clairs par l'apposition d'accents et d'empâtements.

De leur côté, par ce qu'elles annoncent de force et de vivacité, la physionomie du personnage, sa pose, sa tournure ne laissent pas de constituer de puissants excitants de notre sensibilité.

Le réalisme est consciencieux, mais point méticuleux. Le modelé, en particulier, que détaillent des ombres brunes, est à la fois très net et assez large.

Un détail à relever est le parti-pris, notable sur le visage, sur les mains,

sur le bonnet, d'un travail par hachures superposées à une première teinte locale.

Notre peinture ne porte aucun signe d'origine. Au catalogue de la galerie, elle figure parmi les anonymes. Nous la donnons à PIETER AERTSZ en raison de plusieurs analogies que nous relevons entre elle et des œuvres de cet artiste. Le port de tête assez remarquable de notre personnage est répété par une femme dans la *Danse des œufs* (1557), au musée d'Amsterdam (n° 5); par l'écureuse au fond de la composition intitulée le *Ladre*, dans la même galerie (n° 8); par la *Cuisinière* (1559), au musée de Bruxelles (n° 705); le regard un peu fixe qui est un second caractère de notre figure, distingue également celle de Bruxelles et une autre visible dans la *Cuisine bien garnie*, au musée de Copenhague (n° 3). Ce dernier tableau montre d'ailleurs la même matière et le même métier que le nôtre, auquel est encore apparentée par une ordonnance toute semblable de la palette, une *Scène galante*, au musée de Vienne (n° 703).

PL. 93. — **1046.** Chêne. H. 0.90 — L. 0.64.

Don de M. Louis Paquet, en 1884.

ÉCHANTILLONNAGE. CORSAGE, noir; *liséré* blanc *aux entournures; manches et robe*, écarlate chaud; *devant de jupe apparaissant en bas au milieu*, noir; *ceinture*, écarlate, *les lacets*, vert de gris; *manches protectrices*, rouge vineux; *dépassant au poignet*, vert de gris; *bonnet*, blanc crémeux, *à ombres* gris lilacé. — TONNELETS, gris bis de bois lavé. — PANIER, gris d'osier jaune usagé; *œufs*, blancs à ombres gris lilacé et gris terreux moucheté de noir. — SEAU, gris bis de bois; *intérieur*, noir; *anse*, vert noirâtre; *lait*, crème, rosé *vers la gauche*. — PLATEAU, gris bis de bois; *plat*, noir; *gâteaux*, jaune doré et orangé. — MUR, grès rouge chaud. — CIEL, gris bleuâtre; *nuées*, crème rose.

Peinture fatiguée aux joints des ais: des repeints à ces endroits.



67

ANTHONIE MOR

PORTRAIT D'UNE INCONNUE



EUVRE de vérité et aussi de caractère, car elle ne se borne pas à une transcription fidèle des apparences matérielles, mais donne, en outre, par l'intensité du regard, l'impression de la vie.

Bien qu'il abrège le détail, le modelé est exact et précis, avec des ombres de gris bistré tirant sur le roux, posées avec une délicatesse remarquable. Toutefois, les mains sont moins poussées que le visage. La lingerie laisse un peu à désirer sous le rapport de la légèreté de l'apparence ; par contre, le rendu de l'étoffe et du bijou est aussi réussi que soigné.

L'harmonie est très riche, grave, toute au rouge par suite de la nuance briquetée du teint, du pouvoir impressionnant d'un superbe écarlate cramoisi étendu sur les manches et du vif contraste de ces couleurs avec le vert mousse sombre du fond.

Méthodique et continue, l'exécution néglige l'accent, mais recherche avec succès la finesse des passages.

La peinture est un peu fatiguée. Aussi bien, l'absence, sur le côté inférieur, d'une bande noire qui borde les trois autres, indique que nous sommes en présence d'un panneau raccourci du bas et que, primitivement, l'effigie était en pied.

Nous conservons l'attribution à Anthonie Mor, proposée par le catalogue, parce que nous reconnaissons dans notre tableau plusieurs traits de la manière de l'artiste. Ainsi, la mise en place, la tournure générale, le regard sont tout semblables dans le *Portrait d'un orfèvre* (1564) au musée de La Haye (n° 117) et dans le *Portrait de femme* de la galerie de Cassel (n° 36). Ce dernier nous montre, de plus, le même geste de jouer avec une chaîne et le rouge velouté que nous admirons à Lille. La pose de la main gauche de notre personnage apparaît identique, avec un dessin tout pareil, sur une effigie d'*Inconnue* exposée au Prado (n° 1495). Sous le rapport du coloris et du style, notre peinture est proche parente de l'œuvre de La Haye précitée et constitue l'exact pendant d'un *Portrait d'inconnue*, numéroté 1490, au Prado.

Sur le fond, à droite de la tête, se distinguent nettement des restes d'inscription dont nous présentons le fac-similé.

Pl. 92. — **539**. Chêne. H. 0.92 — L. 0.74.

Legs d'Ant. Brasseur, en 1887

Echantillonnage. *Teint*, rose briqueté. — *Robe*, noire ; *les manches en velours* écarlate cramoisi. — *Chaîne*, or fauve. — Fond, vert mousse sombre.



68

LAMBERT D'AMSTERDAM

(LAMBERT ZUSTRIS)

NOLI ME TANGERE



NE des œuvres les plus séduisantes de la galerie.

Bien composée, d'une arabesque heureuse dans le détail comme dans l'ensemble, elle plaît et amuse à la fois par l'ordonnance un peu théâtrale de sa perspective et par l'évocation qu'elle permet des aspects d'un jardin d'autrefois.

Nous n'apprécions pas moins la beauté formelle de Jésus, l'élégance et la dignité de son attitude et de son geste. Nous sommes encore affectés par la vivacité du sentiment qu'expriment si heureusement la physionomie et le mouvement de Madeleine. Et nous n'avons garde de regretter ce qu'il y a d'un peu sommaire dans l'imitation, notamment dans celle des chairs, très largement modelées par des demi-teintes d'un gris bleuâtre et par des ombres rougeâtres.

Une même note de distinction caractérise le coloris, établi en une matière très fluide, d'une touche très légère : sa richesse est discrète et harmonieuse.

Il a pour clefs d'abord le jaune d'or de la robe de Madeleine, ensuite le pourpre vineux clair du manteau de Jésus.

A la première se rapportent le blond chaud de la chevelure de la Sainte,

l'ocre mêlée de terre de Sienne du terrain et des degrés, un gris jaunâtre visible sur les barrières du jardin et beaucoup d'orangé, léger ou chargé, semé sur les feuillages. A la seconde, se rattachent l'écarlate opulent de la draperie de Madeleine, le rose très accentué des chairs et maintes parcelles de vermillon carminé, posé pur sur les lèvres, sur les oreilles, autour des paupières, dilué sur le ciel à l'horizon et sur le manteau de la femme à l'entrée de la tonnelle à gauche.

La mise en valeur de la première gamme est assurée par divers gris bleutés qu'exposent l'argent des ramages brochés sur la robe, les ombres du cou et de la poitrine de la Sainte et celles du pot de parfum, le fer de la houe, l'écorce des troncs à droite du Sauveur ; et encore par le lilas éteint et sali de la tunique du Christ comme aussi par l'outremer lilacé des collines et du ciel au zénith.

La deuxième série reçoit le même service du vert anglais des feuillages qui dominent Jésus, du vert jaunâtre de la végétation sur le sol et, à distance, de verts francs dispersés sur les verdures.

Enfin, des vivacités sont introduites par le linge de Madeleine, les pâquerettes au premier plan, les liserons accrochés aux arbres et les accents piqués aux saillants suprêmes des vases et de la fontaine.

Ce qu'il y a d'un peu hybride dans le style de cette œuvre — aussi bien est-ce un élément de son cachet — s'explique par la nationalité mixte de son auteur, Néerlandais d'Amsterdam si bien naturalisé Vénitien que Vasari a pu écrire (*) : « Lamberto d'Amsterdam che.... aveva benissimo la maniera italiana. »

Notre attribution se fonde sur une comparaison de notre pièce avec un *Baptême de Jésus*, signé par l'artiste, au musée de Caen (n° 142). Sans doute, entre les deux tableaux se manifeste une différence de qualité qui, dans une bonne mesure, doit tenir à une assez grande différence d'âge : plus récent, le nôtre offre un dessin plus sûr, une harmonie plus lumineuse, un faire plus raffiné. N'empêche que leur parenté est frappante, au premier regard et quel que soit le point de vue : elle est signalée par la ressemblance des types sous le triple rapport des traits, du teint et de la couleur des cheveux ; par une même manière de modeler la chair et de disposer les draperies ; par une conception et un rendu semblables du paysage, avec une même profondeur de perspective, un même arrangement et une même conformation des arbres ; par un échantillonnage exactement pareil du ciel, des lointains, des verdures, celles de la terre spécialement caractérisées par une forte proportion de teintes

(*) *Vite de più eccellenti architetti, pittori..... : De diversi artefici fiamminghi.*

jaunes et orangées ; enfin, par une même préférence pour l'harmonie claire et la nuance tendre. Aussi bien distingue-t-on sur notre toile, au-dessous de l'écusson, des traces du nom du maître.

Notre peinture est entrée au musée de Lille comme étant de Dosso Dossi : l'erreur est si grosse qu'une discussion serait superflue. La dénomination Lambert Zustris qui figure aux inventaires des collections royales de France dont l'œuvre fit partie, n'est exacte qu'à demi. L'artiste s'appelait LAMBERT D'AMSTERDAM, comme l'atteste, sans parler des assertions catégoriques de Guicciardini(*) et de Vasari, la signature reproduite ci-contre que nous avons copiée sur le tableau de Caen. L'appellation Zustris paraît résulter d'une confusion constante, d'ailleurs très ancienne, du peintre avec son fils Federigo di Lamberto. La certitude de la méprise, que nous ne possédons pas en ce qui concerne la désignation sur les registres de la couronne, naît à la lecture du catalogue de la galerie lilloise qui énonce *Zustris* (*Lambert-Frédéric*) 1526-1600. La même faute se retrouve d'ailleurs dans la notice du musée de Caen.

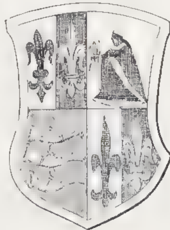
Lambertus de Amsterdam

(*) *Descrittione di tutti i Paesi Bassi.* Descrittione d'Anversa. (Edition d'Anvers, 1567, p. 98).

PL. 51. — 916. Toile. H. 1.34 — L. 1.92.

Don de l'État en 1801.

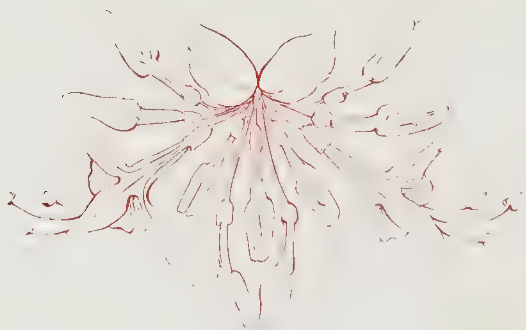
Les armoiries qui timbrent le tableau indiquent qu'il appartint aux Fugger d'Augsburg, devenus comtes de Kirchberg et barons de Weissenhorn (Cf. *Fuggerana Insignia junctis Khierchpergensibus et Weissenhornianis* dans le recueil intitule *Fuggerorum et Fuggerarum.... Imagines*, 1593). Elles reproduisent, en effet, leur blason sauf les variantes suivantes qui sont d'importance secondaire. Aux premier et quatrième quartiers (Fugger), un des deux émaux est de sable au lieu d'azur ; au troisième (Weissenhorn), les cors de chasse ont l'embouchure à senestre au lieu de l'avoir à dextre. Le catalogue du musée note et figure une troisième différence affectant le deuxième quartier (Kirchberg) et consistant dans la substitution d'un faucon à la mitre que doit porter la moresque ; mais cette remarque ne correspond à aucune réalité, attendu que l'apparence est exactement celle que reproduit notre relevé.



Notre peinture est mentionnée dans l'inventaire de la collection de Louis XIV par Lebrun en 1683. En 1695, elle décorait l'antichambre du petit appartement du roi, à Versailles. En 1710, elle fait partie du Cabinet des tableaux et figure dans le catalogue de Nic. Bailly. Lépicié la décrit en 1752 (Cf. *Inventaire de Nic. Bailly*, publié par Engerand ; *Archives du Louvre ; Archives de Lille*).

ÉCHANTILLONNAGE. MADELEINE : *yeux*, gris brun ; *cheveux*, blond chaud ; *robe*, drap d'or broché argent ; *manteau*, écarlate, orangé aux grands clairs. — JÉSUS : *tunique*, lilas éteint et sali ; *manteau*,

pourpre vineux clair — Sol et degrés, gris-ocre mêlée de terre de Sienne ; *végétation*, vert jaunâtre : *fleurs*, pâquerettes et liserons. — Arbres : *tronc*, gris bleuté et orangé chaud ; *feuillage au-dessus du Christ*, vert anglais vigoureux, *à gauche*, vert franc. — Gazons, vert anglais clair. — Le reste de la verdure, teintes automnales : jaune de Naples de feuille mourante, ocre orangée claire, orangé chaud.... — Pot, albâtre. — Vases et Fontaine, marbre blanc. — Barrières, gris jaunâtre. — Femme *à gauche*, rose carminé et jaune citron. — Ciel : *à l'horizon*, rose carminé ; *au zénith*, azur lilacé.



69

LAMBERT D'AMSTERDAM

(LAMBERT ZUSTRIS)

JUDITH TENANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE



'UNE manière générale, les observations de l'étude précédente valent pour cette seconde œuvre du même artiste. Toutefois, il convient de noter une moindre beauté de la composition, une clarté plus grande de l'harmonie, une dilution marquée de la matière, un développement du rôle du blanc.

Comme il convenait, l'héroïne réunit sur elle les bases des deux gammes fondamentales de l'harmonie, lesquelles ressortissent l'une au jaune, l'autre au rouge.

L'or chaud de sa chevelure, l'or fauve rabattu de son manteau, l'or brillant de ses bijoux font pendant au rose de son teint et au rose vineux chaud de sa robe.

Les deux séries bénéficient également de leur contraste avec une nuance intermédiaire entre le bleu et le vert, à la façon vénitienne, et qui colore la doublure du manteau.

La première se prolonge par la teinte crémeuse de la chair d'Holopherne et de la servante, par l'ocre assombrie du costume de celle-ci, par les ors des passementeries de l'étoffe de la tente. La seconde joue avec la grande surface verte de cette dernière — vert bouteille sombre ou vert mousse clair selon

l'éclairage — et avec un vert sulfuré dans le goût de Goijen qu'expose le sol en arrière-plan.

Dans Judith nous reconnaissons, à première vue, non seulement les traits de la Madeleine que nous venons de présenter, mais encore, dans une large mesure, son genre d'expression. Elle ne ressemble pas moins, par sa manière de lever les yeux comme par son visage, à une figure du *Baptême de Jésus* au musée de Caen, une jeune femme presque nue, étendue sur un rocher au bord du Jourdain, les yeux au ciel.

Si l'on en croyait un livre intitulé *Doña Maria, chronique du temps de Philippe II,* par L. Cambier [*], nos deux œuvres de Lambert d'Amsterdam possèderaient une signification historique. Le modèle de Madeleine et de Judith aurait été la fille de Gaspard d'Añastro, l'organisateur du premier attentat contre Guillaume d'Orange. Elle aurait été représentée dans le rôle de la pécheresse parce qu'elle aurait été violée par les Gueux de mer et dans celui de l'héroïne biblique parce que, comme elle, elle se serait dévouée pour assurer la suppression d'un ennemi de sa nation et de sa religion, en l'occurrence le Taciturne. Le malheur est, qu'en dépit d'affirmations très catégoriques, voire de la citation de documents, tout cela n'est que roman.

(*) Paris, 1877.

PL. 95. — **915.** Toile. H. 1.13 — L. 0.95.

Don de l'État en 1801.

Dans l'inventaire de la collection de Louis XIV, en 1683, notre tableau est mentionné avec le numéro 56. En 1695, il se voyait à Versailles, dans le Cabinet doré ; en 1706, dans l'appartement de Monseigneur ; en 1710, à Paris, chez la duchesse de Berry ; en 1760, à l'hôtel de la Surintendance. En 1784, il fut désigné pour être « rentoilé, lavé et verni ». (Mêmes références que dans la notice précédente).

Envoyé à Lille sous l'attribution à Dosso Dossi.

ECHANTILLONNAGE. JUDITH : *teint,* rose clair ; *yeux,* gris brun ; *cheveux,* blond chaud ; *robe,* rose vineux chaud ; *manteau,* jaune d'or fauve rabattu, doublé de bleu vert ; *manches,* blanc crémeux. — SUIVANTE : *teint,* crémeux rabattu ; *costume,* ocre et terre de Sienne naturelle ; *bonnet,* crémeux chaud. — HOLOPHERNE : *teint,* crémeux engrisé ; *cheveux,* blancs et gris. — SAC, noir.— ÉPÉE : *garde,* or. — TENTE, vert bouteille sombre, vert mousse clair aux lumières ; *passementeries,* or. — TERRAIN, vert sulfuré. — CIEL, azur pâle et crémeux.



70

JACOB WILLEMSZ DELFF

PORTRAIT D'UNE JEUNE INCONNUE


La fidélité de cette effigie paraît garantie par les preuves de réalisme avisé et expert qu'on y découvre.

Tout en étant un peu sommaire, le modelé est délicat, établi en clarté, par apposition de gris verdâtres, avec des passages très fins dus, en partie, à une pénétration mutuelle des teintes grâce à des jeux de grêles hachures à cheval sur leurs frontières. La légèreté de l'attache des cheveux est remarquable. Surtout, il convient de louer l'expression des yeux, intense et véridique.

L'harmonie est plutôt froide ; l'exécution paraît sage, avec, toutefois, un parti-pris d'empâter les reliefs des dentelles et des bijoux.

Peint en 1596, alors que le modèle comptait dix-sept ans, notre tableau est catalogué anonyme. Nous n'hésitons pas à le réclamer pour l'œuvre de JACOB WILLEMSZ DELFF. Si, en effet, on le compare à un portrait de sa main conservé au musée Boijmans à Rotterdam (n° 69), celui d'une jeune personne de même âge, exécuté trois ans plus tôt, on a — et de prime abord — l'impression d'une même origine.

ÆTATIS 17

Aº 1596

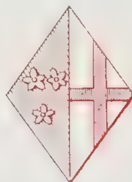
De part et d'autre, c'est la même pose, le même regard, le même

arrangement des doigts, la même manière de tenir la chaîne semblablement disposée, la même tonalité générale, la même coloration des ombres de la chair, la même insertion des cheveux, enfin le même travail par hachures.

PL. 94. — 1050. Chêne. H. 1.10 — L. 0.78

Don d'Ant. Brasseur en 1885.

ECHANTILLONNAGE. *Teint*, rose clair; *yeux*, pervenche sombre; *cheveux*, châtain roux. — *Costume*, noir; *lingerie*, ombres gris bleuté; *mouchoir*, blanc. — *Bijouterie*, or; *bagues ornées de* rubis et de turquoises. — TAPIS, vert de gris à dessins noirs. — INSCRIPTIONS, or.



71

ANONYME

(PASSAGE DU XVIe AU XVIIe SIÈCLE)

PORTRAIT D'UNE INCONNUE



ETTE peinture offre des parties admirables.

C'est l'extrême délicatesse du modelé, cherché au moyen d'ombres verdâtres à peine teintées de bistre roux dans les régions les plus obscures, avec des passages d'une douceur infinie, avec des raffinements comme l'exacte notation du bleuissement des demi-teintes au voisinage de la bouche et sous la lèvre inférieure. C'est encore l'aspect satiné de la peau, la nuance délicieuse et l'exquise transparence de l'incarnat des joues ; la légèreté de l'attache des cheveux. C'est, enfin, l'excellence de la matière, fraîche comme au premier jour, glacée comme de l'émail ; la perfection du métier, précieux comme celui d'un miniaturiste et pourtant exempt de sécheresse ; surtout, la parfaite qualité de la couleur, particulièrement frappante dans le rouge merveilleux des manches, qui est une nuance de cerise aigre passant au blanc dans les clairs.

La bijouterie, le linon, les dentelles sont imitées de main de maître ; par contre, la collerette paraît tant soit peu lourde et les mains sont un peu molles.

Le moindre monogramme ferait mieux notre affaire que le millésime soigneusement inscrit dans l'angle supérieur de droite. En effet, nous nous

trouvons fort en peine d'identifier l'auteur qui, étant donnée la valeur du morceau, n'a pas dû naître après 1570. Du moins, pouvons-nous signaler la parenté de notre pièce avec un tableau du musée de Leyde (n° 2801). Attribué, nous ne savons pourquoi, à ce Rudolph van Antwerpen dont font mention, à la date de 1553, les comptes de l'église de Saint-Victor, à Xanten,[*] il représente, en compagnie de sa famille, *Johann van der Does,* seigneur de Noordwijck, commandant de la place de Leyde durant le siège fameux. Nous y retrouvons, identique, le rouge si remarquable de notre harmonie, la mise en place de notre jeune femme, sa manière de tenir le bras droit et, ce qui est bien typique, sa façon si peu naturelle et inimitable sinon avec effort, de croiser le quatrième doigt sous le troisième en ployant légèrement l'index et l'auriculaire.

Anno · 1600 ·

Seulement, la qualité n'est pas égale, l'œuvre leydoise n'offrant ni la finesse de matière, ni la perfection de travail que nous avons louées plus haut. Toutefois, la différence pourrait s'expliquer par l'intervalle des dates d'exécution, qui ne paraît pas inférieur à une dizaine d'années.

* Cf. Kramm, *Levens*.... p. 1408. — Cf. <u>Addenda</u>.

Pl. 52. — 1042. Chêne. H. 1.10 — L. 0.82

Don d'Ant. Brasseur en 1885.

Échantillonnage. *Œil,* brun ; *chevelure,* châtain clair. — *Robe,* noir lilacé aux clairs ; *manches,* rouge de cerise aigre blanchissant aux clairs. — *Lingerie,* blanc très bleuté. — *Gants,* chamois pâle ; *broderies et glands,* écarlate clair.



72

PAULUS MOREELSE

PORTRAIT D'UNE FILLETTE DE QUALITÉ



cette image de fillette, l'artiste a imprimé du caractère, celui précisément qui fait le charme de cet âge, quand, comme c'est ici le cas, il montre, sur un visage encore un peu incertain, de grands yeux à la fois scrutateurs et naïfs. Il a su également dégager du masque décevant d'un ample vêtement fait d'étoffes lourdes et raides et d'une coupe associée à l'idée de l'époque adulte de la vie féminine, les traits infantiles que déterminent la stature, l'attitude et le geste.

A la qualité de l'expression correspond celle de l'imitation et de la peinture.

Très scrupuleux dans le rendu du costume, l'artiste a mis de la largeur dans le traitement des chairs que modèle un jeu de teintes grises passant au brun dans les grandes ombres.

L'harmonie est très chaude, dans une note puissante d'or fauve, qu'imposait d'ailleurs, dans une large mesure, le luxe de l'habillement.

La matière est dense, relativement épaisse, mais sans accidents, posée d'une brosse ferme et appliquée.

L'ensemble a beaucoup de cachet.

L'œuvre est dépourvue d'état-civil. Mais elle révèle la date approximative de sa naissance par le costume du modèle, contemporain du passage de la

première à la deuxième décade du XVI[e] siècle et sa filiation par quelques particularités significatives. En effet, la tournure générale, la pose, le port de tête, le regard de notre fillette comptent au nombre des marques d'identité des portraits de Paulus Moreelse. C'est le cas, pour limiter la liste des références, de la *Jeune femme avec un éventail* au musée de La Haye (n° 655), de l'image d'une *Jeune femme*, signée et datée 1615 que possède la galerie de Rotterdam (n° 203), de la célèbre *Petite princesse* du musée d'Amsterdam (n° 1660). Cette dernière montre, en outre, une position semblable du bras gauche, un arrangement de rideau pareil, un rendu tout analogue de l'oreille. Sous le rapport de la tonalité, la ressemblance apparaît frappante quand on choisit pour terme de comparaison le n° 1658 de la galerie d'Amsterdam, la *Compagnie du capitaine J. Gz. Hoing*, signée et datée 1616.

Pl. 94. — **535.** Toile. H. 1.10 — L. 0.76

Acheté en 1859 avec des fonds légués par Madame Pascal

Échantillonnage. *Yeux*, noirs ; *cheveux*, blond fauve chaud. — *Robe*, tissu lamé d'argent, broché or ; *ceinture* écarlate, *brodée* or. — *Linge*, blanc bleuâtre, *dentelle*, or. — *Souliers*, satin chamois. — *Coiffure : bonnet en dentelle ; épingle* or et perles ; *ruban* rose. — *Éventail*, or fauve ; *chaîne*, idem — Rideau, vert roux noirâtre



73

CORNELIS VAN DER VOORT

PORTRAIT D'UNE INCONNUE



CHEF-D'ŒUVRE — ce n'est pas trop dire — de vérité et de peinture.

La conscience la plus scrupuleuse a dirigé l'imitation des particularités du modèle, celles de son costume comme celles de sa forme : le dessin des mains, notamment, est un modèle de précision autant qu'en est un de rendu la représentation de la minceur diaphane du linon de la parure.

Minutieusement, avec amour, l'artiste a serré au plus près l'analyse de l'aspect tout en finesses, tout en nuances de la peau blanche et satinée d'une jeune femme de complexion lymphatique. Il a su distinguer, traduire et marier les apparences tantôt laiteuses tantôt rosées tantôt nacrées tantôt bleuâtres d'un épiderme de cette nature. En jouant avec adresse d'applications transparentes de bleus cendrés, de frottis roux et surtout de verts de gris, en ménageant des passages d'une délicatesse rare, il est parvenu à marquer les moindres ondulations du modelé. Le front, en particulier, l'arcade sourcilière, la tempe, la joue aux confins de l'œil sont des merveilles d'exactitude et d'art.

Mieux encore, il a saisi et fixé l'expression, celle de la bouche comme celle des yeux, excellemment.

Conçue dans une note un peu froide, la peinture est très harmonieuse.

La matière, qui est de qualité supérieure, manifeste la sûreté, la souplesse, la légèreté du pinceau qui l'a travaillée.

L'attribution à Michiel Van Miereveld, inscrite au catalogue, est inacceptable. Par contre, la paternité de CORNELIS VAN DER VOORT nous paraît certaine. Si, par exemple, au musée d'Amsterdam, on confronte notre portrait avec celui de *Brechtje van Schoterbosch* (n° 2590) que le maître peignit en 1614, on perçoit, à première vue, l'étroite parenté artistique des deux effigies présentées de même, posées de même, les mains semblablement placées, le regard pareil, enfin — malgré que la peinture d'Amsterdam soit moins fine — modelées dans le même esprit, au moyen des mêmes teintes verdâtres.

Entre l'épaule gauche et le bord du panneau on distingue un O précédé d'une fraction de jambage et suivi d'un point : c'est, sans doute, le reste d'un millésime effacé (Anno....). Le costume situe la production de l'œuvre vers la fin du premier quart du XVIIe siècle.

PL. 53. — 509. Chêne. H. 1.10 — L. 0.82

Don d'Ant. Brasseur en 1883

ECHANTILLONNAGE : *Yeux*, bleu noir ; *cheveux*, châtain tirant sur le roux. — *Vêtements*, noir chaud — FOND, gris à peine verdi



74

FRANS HALS

HILLE BOBBE


N ne peut souhaiter plus d'unité. Tous les éléments concourent à un même effet d'animation exubérante, presque brutale : entre la physionomie du personnage, sa présentation et le style de la peinture, l'accord est parfait.

Avec une clairvoyance et une puissance égales le maître a distingué et manifesté les traits physiques révélateurs de l'individualité de cette truande crapuleuse : chairs gonflées, à l'étroit sous une peau luisante et violacée ; bouche bestiale ; œil égrillard et malicieux. Il n'a pas manqué d'appuyer sur le débraillé significatif du costume et de tirer parti d'une attitude que, du reste, il semble avoir affectionnée. (*)

L'exécution est à l'unisson.

Le modelé est magnifique de décision, de vigueur et de géniale simplicité. Sur une teinte jaune terreuse qui sert de base, le relief s'enlève par l'effet d'une progression de nuances qui vont du noir absolu, utilisé pour les ombres les plus fortes, à une ocre rosée claire, dont se colorent les accents aux lumières, en passant, selon le degré de l'éclairage, par de la terre d'ombre et du brun franc, par un rouge vineux et par un gris incertain entre le bleu et le vert. A des violences comme le parti-pris de plaquer des marbrures

(*) Cf. son propre portrait, dans la collection Spencer, et l'admirable *Jeune homme au chapeau*, dans la galerie de Cassel (n° 219).

violâtres sur les joues, de barrer de rouge vif la place des lèvres, de cerner certains contours, s'opposent des finesses telles que la représentation des reflets du fichu sur le visage.

Cependant, rien de plus savoureux que la peinture.

Un petit nombre de couleurs et encore des moins excitantes ; mais de la couleur, magnifiquement, en une harmonie puissante, à base de noir et de blanc. Seulement ce noir est chaud, soutenu qu'il est par des roux sous-jacents ; ce blanc a du corps et, pour corser la gamme, il y a quelques taches d'un rouge qui mord sur la rétine.

D'ailleurs, une matière de la qualité qui nous est offerte n'a pas besoin du secours d'un pigment pour éveiller les sensations les plus vives. Généralement fluide, souvent réduite à un frottis, épaissie et empâtée sur quelques saillants suprêmes de la chair et des étoffes ; étalée selon le sens de la forme qu'une balafre de la brosse suffit à modeler, elle semble encore palpitante de la fièvre communicative de la facture endiablée que sa contemplation évoque.

Aussi bien — et ce n'est pas une des moindres causes de l'effet produit et de notre jouissance — est-il évident que tout le travail s'est effectué sur la toile même, y compris la confection des nuances et de leurs passages : au lieu de les préparer sur la palette, le peintre les a fait naître d'une pénétration des teintes voisines antérieurement posées.

Ce rétrécissement de l'échantillonnage, cette intervention du noir, cette audace de la technique, cette virtuosité du métier datent notre pièce, car elles définissent la manière que Frans Hals adopta au cours de la cinquième décade du XVIIe siècle.

Quant au personnage, son modèle a posé plusieurs fois devant le maître. Nous le retrouvons, de tournure toute pareille, un pot à la main, un hibou sur l'épaule, sur un tableau de même style, au musée de Berlin (n° 801 c) ; une répétition avec variantes figure au Metropolitan Museum de New-York. L'œuvre a été reproduite en gravure par Louis-Bernhard Coclers (1740-1817), sous le titre de *Babel van Haarlem*, avec accompagnement de ces deux vers en hollandais (*) :

Votre hibou vous semble un faucon, ô Babel ! Je m'en réjouis !
Jouez avec une fausse poupée, vous n'êtes pas la seule !

La même femme apparaît encore, en compagnie d'un fumeur, derrière un étal de poissonnerie, sur une peinture de Frans Hals le jeune, au musée de Dresde (n° 1364).

(*) Traduction de Burger, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2e période, I, 162.

La dénomination traditionnelle est en désaccord avec le titre de la gravure précitée ainsi qu'avec une inscription, probablement de la main de l'artiste, qu'on lit sur le châssis de la toile de Berlin : *N* (M ? H ?) *alle Babbe van Haarlem.*

PL. 54. — **370.** Toile. H. 0.72 — L. 0.59.

Acheté en 1872.

ECHANTILLONNAGE. *Teint*, terreux, *avec des* rougeoiements aux pommettes ; *cheveux*, noirs. — *Vêtement*, noir ; *fichu et bonnet*, blancs. — FOND, ocre salie, avec des parties de noir.



75

CORNELIS VAN POELENBURGH

VISION DE MADELEINE



GRÉABLE composition, qui séduit par le charme de la très jolie figure de Madeleine et par la grâce des anges, qui intéresse par l'expression animée et vraisemblable de la Sainte, qui frappe même par les contrastes de son éclairage.

On y apprécie encore la délicatesse du modelé, la légèreté et la transparence des teintes de gris cendré qui le détaillent, la finesse de l'harmonie, la sûreté et la souplesse de la touche.

Conçu dans une note grave, le coloris est à base de jaune et de bleu, éteints l'un et l'autre, surtout sous l'espèce de gris ocrés et de gris de fer lilacés : il demande au blanc un de ses effets principaux, réduisant la part du rouge à une parcelle infime de vermillon sur les lèvres de Madeleine, à quelques taches de carmin sombre sur des ailes d'anges et à des roux divers.

Le faire est très appliqué, très précieux, partant un peu froid, mais point léché.

Sauf que le jeu du clair et de l'obscur y est poussé plus loin que d'ordinaire, l'œuvre est très caractéristique de la manière de CORNELIS VAN POELENBURGH et de sa meilleure façon.

Elle est très étroitement apparentée à l'*Adoration des Mages*, exposée dans la galerie Steengracht à La Haye, et dont la Vierge répète les traits de notre Sainte ; ceux-ci se reconnaissent également sur l'Ève de l'*Expulsion hors du Paradis* au musée d'Amsterdam (n° 1893). Le *Christ à Gethsemani*, conservé à l'Ermitage (n° 759), présente le même parti d'éclairage contrasté et une gloire d'anges toute semblable.

PL. 96. — 1153. Cuivre. H. 0.39 — L. 0.32.

Don de Mme Aimé Desmottes en 1902.

ÉCHANTILLONNAGE. MADELEINE : *chair*, crème chaud, ocre rougeâtre aux ombres ; *cheveux*, blond cendré clair ; *robe*, gris de fer lilacé ; *chemise*, blanc. — LIVRE : *tranche* blanche. — CRANE ET OSSEMENTS, gris terreux. — ANGES : *chair*, ocre rose, rougeâtre *aux ombres* ; *ailes*, blanc, blanc éteint, rouge carminé sombre. — CROIX, gris ocré et terreux. — TERRAIN, brun. — VÉGÉTATION, vert brun roussâtre. — CIEL : *nuées*, gris lilacé et gris ocreux ; *gloire*, gris jaunâtre.



76

NICOLAES ELIAS PICKENOIJ

PORTRAIT D'UNE INCONNUE



Il y a beaucoup à admirer dans cette excellente peinture : la vérité du portrait ; la perfection de l'imitation, marquée par la précision et la différenciation du modelé, par la fine attache des cheveux, par la légèreté des lingeries, par le relief des ornements du costume ; l'opulence du coloris et la chaleur de l'harmonie ; l'excellence d'une matière nourrie et brillante ; enfin, la sûreté et la souplesse de la touche.

Une particularité notable est la coloration un peu olivâtre des gris employés pour ombrer la chair et l'apparence d'un teint un peu basané qui en est la conséquence.

Elle est d'autant plus intéressante qu'elle peut servir à l'identification de l'auteur, que le catalogue n'a pas tentée.

Elle constitue, en effet, une des caractéristiques du style de N. Elias dit Pickenoij. D'ailleurs, sous ce rapport comme sous ceux de la tournure générale, du port de la tête, du regard, de la facture, la parenté saute aux yeux, surtout si l'on se réfère, ainsi qu'il convient, à des œuvres peintes sur bois comme la nôtre : tels, par exemple, les portraits de *Maria Swartenhont* (1627), d'une *Inconnue*, de *Trijntgen T. van Nooij* (1631), de *Reinier O. Hinlopen* (1631), exposés au musée d'Amsterdam (nos 895, 896, 898, 899). Comparée

aux travaux sur toile, notre peinture paraît nécessairement plus brillante ; n'empêche que la conclusion est la même, quand on envisage la *Compagnie du capitaine Theulingh* (1639) ou la *Compagnie du capitaine Rogh* (1645), n°s 892 et 893 de la galerie d'Amsterdam. L'identité d'impression est absolue quand, sur cette dernière composition, on fixe les figures qui, comptées de gauche à droite, sont les quatrième, cinquième, neuvième, dixième, treizième.

En somme, notre tableau est un spécimen remarquable de l'art de N. Elias, contemporain, comme l'indique le costume, du déclin de la deuxième décade du XVIIe siècle.

Pl. 55. — 1074. Chêne. H. 0.85 — L. 0.71

Legs d'Ant. Brasseur en 1887.

Echantillonnage. *Yeux*, gris ; *cheveux*, châtain. — *Robe*, noire ; *plastron*, or *à ramages* noirs.



77

GERRIT VAN HONTHORST

TRIOMPHE DE SILÈNE



De cette page superbe il rayonne de l'entrain, de la force, de la joie, conséquence du fait que l'expression, l'éclairage, le coloris, l'exécution conspirent avec une égale énergie et un même succès à l'excitation de notre sensibilité.

Qu'on les examine individuellement ou qu'on embrasse leur ensemble, les figures symbolisent si bien le bouillonnement de la vie et l'exaltation de l'ivresse que leur spectacle évoque celui de la bacchanale antique. Le pouvoir qu'avait leur auteur de rendre manifestes les émotions les plus vives éclate particulièrement sur le visage du satyre qui aide Silène à boire et sur ceux de la bacchante et du gamin juché sur un bouc.

Nous sommes d'autant plus impressionnés, que cette richesse significative s'appuie sur la solide assise d'un réalisme supérieur, scrupuleusement véridique, mais plus curieux de caractère que de détail, plus amateur de définition que de description, dont le dessin décidé détache la silhouette et enlève le relief en unissant dans son modelé la précision, la franchise et la largeur.

Par le piquant effet de ses jeux de clair et d'obscur, par l'éclat et la chaleur de son harmonie, la peinture est montée à l'unisson.

Au premier regard l'œil est assailli et conquis par la splendide couleur

de la tunique de la bacchante, une laque de garance rosée aux clairs, à laquelle font cortège les roses des chairs de femme et d'enfant, le jaune orangé de la peau de Silène, l'orangé briqueté de celle des satyres, le cramoisi vif des joues et des nez, les rougeurs de l'épiderme aux genoux et aux pieds, avec accompagnement en sourdine, par de nombreuses émissions de roux, de bruns, de pourpres clairs ou sombres. Le tout est encore exalté par le rayonnement sympathique de jaunes d'or ou de citron, multiplié par l'énergique opposition de verts graves et de bleus verdissants, enfin renforcé par l'action illuminante de blancs crémeux.

L'expression colorée est d'ailleurs favorisée par la légèreté et la transparence des ombres, de celles des chairs, notamment, dont la gradation va du gris verdâtre au bistre brun.

L'exécution est à l'avenant : animée, puissante, souple et diverse, elle vise à l'accent et rehausse les grandes lumières d'un peu d'empâtement.

L'attribution de ce tableau à Gerrit van Honthorst est justifiée, non seulement par l'identité de son style avec celui des meilleures productions de l'artiste, mais aussi par le fait qu'il répète des particularités matérielles de plusieurs d'entre elles. Ainsi nous reconnaissons notre bacchante, à Berlin, dans une joueuse de mandoline, personnage d'une *Scène de cabaret* (n° 444) ; à l'Ermitage, dans une *Gaie musicienne* (n° 751) ; à Munich, dans une courtisane, figurant, guitare en main, dans une composition sur le sujet de l'*Enfant prodigue* (n° 308) ; au Louvre, dans un *Concert* (n° 2409). De même pour notre jeune fille présentée à contre-jour : elle apparaît dans le tableau de Berlin précité, occupée à jeter les dés.

Du coup, se trouve indiquée la date de notre pièce, car celle de Munich porte le millésime 1623 et toutes les autres celui de 1624.

Pl. 56 — **405.** Toile. H. 2.08 — L. 2.76.

Don de l'État en 1873. — Le tableau fit partie de la collection du roi Charles X, qui l'avait reçu en don du marquis de Caraman en 1827. Il est décrit dans le catalogue du Louvre par Villot au n° 217.

Échantillonnage. Bacchante : *cheveux*, blond doré ; *chemise*, blanc crémeux, à ombres, gris verdissant ; *tunique*, laque de garance carminée, rosée aux lumières ; *ceinture*, jaune citron. — Jeune fille *à contre-jour : costume*, brun pourpre. — Gamin : *joues*, incarnat vif ; *cheveux*, blond or. — Bouc, blanc crémeux dans les clairs, gris verdissant dans les ombres, brun pourpré sur le poitrail. — Satyres *à droite : peau*, très hâlée. — Silène : *face*, rubiconde ; *nez et joue*, écarlates ; *corps*, ocre orangee ; *cheveux et barbe*, blanc crémeux à ombres gris verdâtres ; *fourrure*, roux ; *pampre*, vert chaud et roux ; *âne*, alezan clair. — Satyres *à gauche : peau*, ocre orangée hâlée. — Pots, rouge brun de terre vernissée. — Feuillage, vert chaud. — Terrain, gris orangé sombre. — Ciel, *les parties claires de la reproduction*, crème ; *les autres*, azur chaud verdissant

78

WIJBRAND DE GEEST

PORTRAIT DE JEAN-MAURICE DE NASSAU



U'ON envisage l'expression ou la forme, ce portrait paraît un peu superficiel ; le modelé, en particulier, cherché au moyen d'ombres bistres, est très sommaire.

Cependant l'œuvre plaît par l'art de la présentation, par un certain sens de la composition, par diverses marques d'un talent de coloriste expert à accorder une harmonie. En effet, au noir du vêtement, au blanc du linge, au rose de la chair répondent respectivement les gris bleuâtres des nuées ; les fleurs de l'oranger et les veines du marbre de son vase ; enfin, le pourpre clair de ce dernier, le roux de feuille morte des arbres lointains, le rose lilacé des parties claires des nuages. En outre, cette forte proportion de rouge, encore accentuée par le contraste de verts gris ou sombres, introduit une note de chaleur et de richesse, utile à l'effet de la peinture comme à celui de l'image. Quant au métier, à défaut de verve, il fait preuve d'expérience et d'adresse.

La tournure du personnage annonce sa haute condition ; le geste de sa main, ostensiblement posée sur un pot où fleurit un oranger, indique qu'il appartenait à la famille d'Orange. C'est, effectivement, un prince de Nassau, duc de Clèves, comte de la Mark et de Ravensberg, etc., ce Jean-Maurice que le poète Vondel célèbre pour sa sagesse et ses vertus et dont l'image a été magnifiquement gravée par C. van Dalen II, d'après G. Flinck, en 1658.

Peint en 1659 et non en 1650, comme le ferait croire une reproduction inexacte de la signature par le catalogue, notre portrait est tout à fait dans le goût des effigies des *comtes de Nassau Ernest-Casimir* et *Henri-Casimir I*, conservées au musée d'Amsterdam (nos 954 et 955) : la première est campée de la même façon et le port de sa tête répète celui de notre figure au point qu'on pourrait les superposer ; dans la seconde on reconnaît le mouvement de la main droite appuyée sur une canne.

Pl. 97. — **327**. Toile. H. 2.37 — L. 1.60.

Acheté en 1883.

Échantillonnage. *Teint*, rose très clair ; *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, blond pâle. — *Costume*, noir lilacé dans les clairs ; *souliers*, noirs ; *les semelles*, terre de Sienne ; *canne*, brun pourpre tacheté d'ocre. — Tapis : *fond*, vermillon de Chine ; *dessin*, ocre, vert bleu, noir bleu, noir. — Degrés : *balustrade*, gris verdâtre ; *vase*, marbre pourpre clair, veiné de blanc. — Arbres, roux, feuilles mortes, vert jaunâtre ; *oranger*, vert sombre. — Ciel, gris bleu, les clairs, lilas rose.

V. de Geest. f.
1659.

79

CORNELIS JONSON VAN CEULEN

PORTRAIT PRÉSUMÉ D'ANNA-MARIA VAN SCHUURMAN



Portrait de mérite, remarquable par le pouvoir expressif des yeux et de la bouche, par le détail des nuances du modelé et par la délicatesse du passage de l'une à l'autre, surtout près des yeux.

La peinture est harmonieuse, mais discrète, refroidie par une dominante de bleu verdâtre ; la matière est mince ; le faire très sage, mais sûr et caressant. La gamme des teintes génératrices du relief de la chair comprend du bistre léger pour les grandes ombres, du gris bleuté pour les demi-teintes et, pour les plus grandes clartés, des accents crémeux. Le rendu de l'étoffe et surtout de la lingerie est sommaire.

Jusqu'en 1897, on pouvait lire sur cette toile la signature et le millésime dont nous empruntons un fac-similé au catalogue de 1862. Une restauration fit disparaître l'une et l'autre, ne laissant subsister que le monogramme reproduit ci-contre, composé des lettres C, J, B[*]. Les deux premières correspondent bien au prénom et au nom de

(*) Une étiquette ancienne, fixée derrière le tableau, l'attribue à G. Terburg, sans doute par suite d'une mauvaise lecture du monogramme, pourtant bien différent de celui de ce maître.

Cornelis Jonson. Mais quel compte rendre de la dernière ? Nous avouons ne pouvoir fournir d'explication.

Ce qui, du moins, est certain, c'est que l'œuvre manifeste de façon indiscutable la manière de Jonson, plus exactement sa manière froide : ainsi, pour nous borner à deux références, deux portraits authentiquement de sa main, celui d'une *Dame âgée* dans la galerie de Karlsruhe (n° 234) et celui d'une *Jeune femme* dans celle de Braunschweig (n° 230), l'un et l'autre datés 1655, sont identiques au nôtre pour la pose, pour le regard, pour l'arrangement et le traitement du costume, pour la coloration bleu verdâtre du fond, comme pour l'harmonie et la facture.

Anna-Maria Van Schuurman (1607-1678) dont une étiquette ancienne au dos du tableau nous invite à voir ici les traits, fut une des figures originales du XVIIe siècle. Née à Cologne, elle manifesta de rares aptitudes intellectuelles : elle savait cinq langues vivantes, le latin, le grec, l'hébreu, le syriaque, l'arabe, l'éthiopien ; elle était familière avec les spéculations philosophiques et scientifiques, experte en peinture, en gravure, en musique. Elle entretint des relations épistolaires avec les célébrités intellectuelles de l'époque et sa renommée était telle que Christine de Suède la visita.

Cornelius Janson
van Ceulen
An°
1660

Son image fut fixée plusieurs fois. Le catalogue de Hoet en signale une, en grisaille, par Cornelis Jonson [*]. Son nom figure à deux reprises sur l'inventaire de la National Gallery, associé au portrait d'une *Jeune femme* annonçant la trentaine, par Jan Lievens (n° 1095), et à celui d'une autre, de même âge environ, par Gérard Dou (n° 1415). Or les deux effigies diffèrent ! Contrairement à l'avis du rédacteur des notices, nous considérons la seconde comme la vraie : outre qu'une inscription au revers du panneau désigne expressément son identité, elle ressemble à la nôtre, qui offre la même couleur des yeux et, abstraction faite de l'empâtement causé par l'âge, les mêmes traits essentiels.

(*) I, p. 561 : n° 24 de la vente J. de Vries, à Amsterdam, en 1738.

Pl. 93. — 161. Toile. H. 0.70 — L. 0.57.

Acheté en 1859, sur les fonds légués par Mme veuve Pascal

Echantillonnage *Yeux,* bleu sombre ; *cheveux,* châtain clair.— *Vêtement et bonnet,* noir ; *linge,* ombré d'un gris tirant sur le lilas. — Fond, cobalt rabattu *derrière la tête,* verdissant et assombri *vers le cadre.*

Le monogramme sur le fond, à gauche de l'épaule droite.



80

JACOB GERRITSZ CUIJP

PORTRAIT D'UNE FAMILLE



NE de ces œuvres qui s'imposent à l'attention et pour lesquelles l'estime croît à mesure que la contemplation se prolonge.

D'abord, elle possède le mérite, essentiel en l'occurrence, de la vérité.

Ces figures sont trop précises, trop individuelles, pour n'avoir pas été des effigies fidèles. Mieux qu'exactes, elles sont expressives. Par la physionomie, par le geste, par l'attitude elles signifient, non seulement le caractère de la personne, mais aussi l'âge, le sexe, la vie : à cet égard, l'image des enfants est un morceau délicieux et celle de la mère un vrai chef-d'œuvre. L'interprétation de l'œil est particulièrement remarquable.

A la qualité des personnages répond celle des accessoires et du cadre de la présentation. Le paysage annonce l'observation et le sentiment de la nature : la perspective est profonde, les premiers plans sont détaillés avec soin, les feuillages diversifiés dans leur dessin et dans leur couleur ; les animaux sont à l'avenant.

Une matière mince, travaillée d'un pinceau ferme et sûr, est colorée avec richesse dans une tonalité très chaude.

Comme la composition, l'harmonie est centrée, et au même point. La

partie la plus intéressante, le groupe des enfants, d'ailleurs expressément signalée par le geste du père, se trouve constituer le nœud des gammes principales. L'or fauve de la voiturette, le blond clair des chevelures, l'ambre du chapelet en sautoir sur la poitrine du bébé, le gris bis du chapeau du gamin, le gris jaune des cornes de la chèvre comptent des rappels dans les gris diversement jaunis du ciel, de l'écorchure de l'arbre, du panier de la fillette, dans l'or des galons, des boutons, des passementeries, dans le jaune de Naples des rubans de la culotte du fils. Au vert bouteille très impressionnant du costume du jeune conducteur se rapportent les nuances variées, mais toutes graves, des verdures. La teinte des cerises que tient le petit enfant, le corail sombre des cordons de billes en écharpe sur le corps de son frère, l'écarlate du manche du fouet jouent avec du vermillon, appliqué pur sur les lèvres et plus ou moins rabattu sur les bas de la demoiselle à gauche et sur la jupe de sa sœur ; avec le teint rubicond du père, avec le lilas carminé de la robe de la fille aînée, avec le gris brun empourpré du vêtement du fils ; avec des bruns roux visibles sur le sol, sur les troncs, sur la végétation. Enfin, aux larges taches de blanc étalées par le costume entier du bébé, le col et les manchettes du gamin et le pelage de la chèvre, répondent les blancheurs des lingeries en évidence sur tous les costumes.

A° 1631 NOVENBER factum est

Cette dernière série est d'ailleurs capitale, vu qu'elle fait chaîne d'un bout à l'autre de la composition. Quant aux noirs, dont l'importance était commandée par la mode du temps, ils se partagent entre les deux groupes extrêmes, que le peintre a reliés adroitement en assombrissant la teinte de la végétation en premier plan.

On distingue nettement la date d'exécution et on déchiffre la majeure partie de la signature de J. G. CUIJP. Aussi bien celle-ci n'est-elle pas indispensable à l'attribution : le style suffit à déceler l'auteur. La présentation de la tête des deux plus jeunes rejetons rappelle de façon frappante celle que l'artiste adopta pour les deux aînés d'un groupe de *Trois Enfants* (1635) qu'expose le musée de Rotterdam.

J G. Cu...

PL. 57. — 218. Chêne. H. 1.06 — L. 1.73

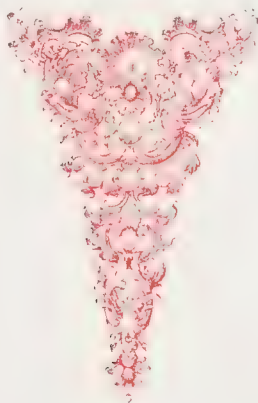
Legs d'Alex. Leleux

ÉCHANTILLONNAGE PÈRE : *costume*, noir. — MÈRE, en noir. — FILS AÎNÉ : *cheveux*, blond cendré ;

costume, gris brun empourpré ; *rubans à la culotte*, jaune de Naples ; *manteau et chapeau*, noirs. — Fille aînée : *costume*, noir ; *jupe*, lilas carminé ; *bas*, vermillon. — Fille cadette : *costume*, noir : *jupe*, vermillon rabattu ; *panier*, gris bis. — Gamin, en vert-bouteille ; *cordons de billes*, corail sombre ; *feutre*, bis ; *fouet à manche*, écarlate. — Bébé, en blanc ; *cordons de billes* d'ambre. — Voiture, or fauve ; *chèvre*, blanche. — Terrain, vert roux *et* brun roux. — Feuillages, vert chaud *et* vert roux. — Ciel : gris jaunâtre.

L'âge de chaque personnage est inscrit sous son image.

Le millésime au bas du tableau ; la signature au-dessus du mot November.





81

ABRAHAM DE VRIES

PORTRAIT D'UN INCONNU



En tant que peinture, l'œuvre est des plus intéressantes. Le travail, en effet, s'y montre plus libre que dans la moyenne des productions de l'école, divers, souple, verveux même par endroits. La matière a du corps et elle a été habilement cuisinée, plaquée ou grumeleuse aux plus hautes saillies, filetée aux arêtes des plis, avec des accents piqués aux grands clairs. Aussi la figure a-t-elle du relief, modelée largement par des ombres de bistre brunissant dans les parties les plus obscures.

Une autre qualité est la vivacité de l'expression des yeux qui donne à l'effigie du caractère.

L'harmonie est chaude, avec des parties d'enveloppe.

A défaut de signature, le regard du personnage révélerait à lui seul l'origine de l'œuvre. En effet sa direction et son sourire distinguent, autant que le port de la tête, maint portrait par ABRAHAM DE VRIES. L'évidence du parti-pris éclate quand on contemple, à Amsterdam, l'image de *David de Moor,* datée 1640 (n° 2601) ; à Rotterdam, une effigie de *Dame âgée,* de 1644 (n° 306) ; à Berlin, dans la collection Carstanjen, un très beau portrait (n° 47). Le moindre éclat

Fecit A.
de Vries
A°.1632.

de notre peinture, comparée à celle des pièces sus-nommées, tient au fait que son support est de toile tandis que pour les autres il est de bois.

PL. 95. — **815.** Toile. H. 0.70 — L. 0.57.

Don de M. E. Warneck, en 1875.

ECHANTILLONNAGE. *Yeux*, bleu de pervenche ; *cheveux et barbe*, blond roux. — *Vêtement et chapeau*, noir ; *collerette*, blanc crémeux, passant au gris bleuté dans les ombres.

Signature, sur le fond à droite de l'épaule.



82

JOHANNES CORN. VERSPRONCK

PORTRAIT D'UN JEUNE INCONNU



N ce chef-d'œuvre tout est finesse et harmonie ; tout révèle la maîtrise d'un art consommé.

Le modelé de la chair progresse par mouvements à peine perceptibles et, de la clarté extrême à l'ombre la plus forte, la gamme des teintes génératrices de son apparence ne comprend pas moins de cinq échelons : un blanc crémeux, un rose tendre, un gris bleuté léger, un gris verdissant, un bistre roussâtre. De même pour la coloration de la chevelure qui distingue, suivant l'incidence de la lumière, un blond pâle, un autre qui est fauve, et un châtain roux.

L'expression — c'est un des charmes de l'œuvre — unit la finesse à la discrétion.

La palette est restreinte, mais riche en raffinements. L'œil se délecte à déguster longuement la parfaite balance des valeurs, la complexité des nuances et le parfait dosage de leurs éléments, la délicatesse d'une gamme de gris jaunes et d'un jeu de gris bleus dont le contraste est la clef du coloris.

Les mêmes qualités de diversité, de tact, de sûreté distinguent la technique. La matière est transparente et lumineuse ; sa densité varie suivant les besoins de l'effet, ici compacte et épaisse, là fluide à laisser apparaître le support. La facture joue à dessein et avec adresse des frottis les plus nerveux comme des empâtements plaqués avec décision et franchise.

Aucun tableau de VERSPRONCK ne manifeste mieux que cette production de l'année 1634 le mérite de l'artiste et les caractéristiques de sa première manière. C'en est une que la pose du personnage, avec sa tête un peu penchée de côté et en arrière avec son air demi-souriant et moqueur : on la retrouve identique, par exemple, sur l'excellent portrait d'une *Dame âgée*, au musée de Stuttgart (n° 271) ; sur ceux d'une *Inconnue* à la Pinacothèque de Munich (n° 360) ; d'une *Dame* au musée de Berlin (n° 877 A) ; d'une *Jeune femme* (1640), d'un *Inconnu* (1641), d'une *Jeune fille* (1641), dans la galerie d'Oldenburg (n°s 242, 241, 243) ; de la *Dame Colenbergh* (1637), des *Régentes de la Maison du Saint-Esprit* au musée de Haarlem (n°s 273, 274), etc.

ÆTATIS. i5 : ANNO · 1634

PL. 58. — **739.** Chêne. H. 0.70 — L. 0.50

Acheté en 1888, sur la rente de la fondation Brasseur.

ÉCHANTILLONNAGE. *Teint*, rose ; *yeux*, bleu chaud ; *cheveux*, châtain roux assez clair. — *Costume*, gris de fer lilacé ; *ganse et boutons*, blancs ; *doublure du manteau et ceinture*, gris de feuille morte, avec du vert cendré dans le creux des plis, des éléments roux et lilas. — FOND, vert cendré, vert roux, vert jaunâtre associés

La signature à droite, vers le bas, la dernière lettre masquée par le cadre. L'indication de l'âge du modèle et de la date, à droite, à hauteur de l'épaule

jo Verspronck

83

JAN VAN GOIJEN

SUR LA GLACE



'EFFET de cette belle page tient pour une grande part à l'unité de sa structure qui fait coïncider le centre de l'intérêt et la clef de l'harmonie. Le premier est cette magnifique nuée qui monte de l'horizon et envahit le ciel ; la seconde est précisément sa couleur.

C'est une nuance froide de ce jaune légèrement orangeâtre qui signale les nuages chargés de neige ; en raison de son étendue et de l'attrait de son pigment, elle frappe l'attention au premier regard ; elle la retient jusqu'au bout grâce au concours que lui prête le reste du coloris. Celui-ci, en effet, accorde avec elle les roux bitumineux des murailles sur la droite et des langues de terre à gauche, ainsi que les menues taches d'écarlate, de brun sombre, de violet noirâtre semées sur les vêtements des personnes en premier plan ; il lui oppose, d'autre part, les bleus pâles, les gris bleuâtres ou plombés du ciel, les gris verdissants de la glace et les verts de gris bleuissants des toitures.

Ce qui nous impressionne ensuite, c'est la profondeur infinie de l'horizon ; puis l'apparence véridique de l'image de la glace.

Enfin nous jouissons du plaisir d'apprécier la qualité de cette technique originale, toute en légèreté, en fluidité, en frottis et aussi de suivre à la trace la course alerte et décidée du pinceau.

Exécutée en 1645, notre peinture est tout à fait dans la manière de GOIJEN à ce moment de sa carrière. Un paysage de sa main, conservé à l'Ermitage (n° 1128), montre, identique à deux ou trois variantes près, le motif pittoresque de la porte de ville que nous remarquons sur notre tableau ; aussi bien sont-ils de la même année. On reconnaît encore ce détail, un peu modifié, dans sa partie inférieure, et aussi le bastion surmonté d'un moulin, dans une *Vue de la Meuse*, exposée par la galerie de Schwerin (n° 426 B).

VGOYEN 1645

PL. 95. — **354.** Chêne. H. 0.66 — L. 0.97.

Acheté en 1886.

[illegible] NUÉE, jaune froid légèrement orangé, avec des parties de gris jaunâtre ; *ombres*, gris bleu et gris plombé ; *les éclaircies*, bleu laiteux.— MURAILLES : *à l'extrême droite*, gris crémeux de pierre ; *ailleurs*, roux bitumineux. — TERRAIN : *aux premiers plans*, roux bitumineux et vert de gris chaud ; *au loin*, gris verdâtre décoloré. — GLACE, gris verdâtre glauque, rayé de roux, avec reflets du nuage. — PERSONNAGES : *de gauche à droite*, violet noirâtre, rouge vineux éteint, roux, gris verdâtre, jaune de Naples éteint. — CHEVAUX, blanc sale *et* bai brun.

Signé à gauche, en bas, sur la langue de terre.



84

PIETER CODDE

LE REPOS DU LISEUR

Rien n'est plus propre que ce petit panneau à exciter et à prolonger le plaisir esthétique.

C'est un régal pour raffinés que cette froide harmonie. Une gamme de gris est à peu près seule à en faire les frais ; mais la cadence est si rythmée, les accords sont si justes, les nuances si délicates ; la discrétion de la facture trahit tant de pouvoir et l'apparente simplicité de la palette masque tant de richesse que l'œil jouit en même temps que l'esprit savoure.

Aussi bien l'éclairage est-il propre à frapper l'œil et l'imagination, tandis que la dominante du coloris est sympathique à notre vision, car c'est vers le jaune que tendent ses notes principales.

Et puis il y a le contraste multiple autant que fin de cette dominante avec du bleu inclus en des gris, en du mauve, en du noir ; la chaleur douce de roux légers, franchement étalés sur le bout d'étoffe qui pend à droite ou participant à la formation de nuances complexes dont l'analyse multiplie notre plaisir ; enfin l'effet piquant de maintes taches de blanc, introduites par des couleurs locales ou par le désir de rehausser le saillant d'un relief au moyen d'un vif accent de clarté.

C'est encore l'attrait d'une matière précieuse, transparente, brillante, et

celui d'une technique consommée, habile à jouer de tous les artifices du métier, des frottis vibrants comme des touches les plus décidées.

Cependant la peinture n'est pas seule à nous affecter. Nous n'apprécions pas moins la vérité, exempte de minutie, de l'imitation, et nous sommes sensibles à l'expression de vie physique et morale constituée par l'apparence naturelle de l'attitude du personnage, par la vivacité de son regard et par des signes évidents de lassitude, voire de melancolie.

Nous ne connaissons pas de production de Pieter Codde qui lui fasse plus honneur que ce morceau. Sur un montant du meuble se distingue le monogramme reproduit ci-contre : si on ne considère que l'œuvre peint de l'artiste, il paraît exceptionnel ; mais il est répété sur des dessins de sa main (*).

La date n'est pas indiquée ; mais elle se déduit des particularités du costume et du style qui s'accordent pour une localisation de l'œuvre au déclin de la quatrième décade du XVIIe siècle. En particulier, la peinture d'*Un Bal*, marquée du millésime de 1636, au musée de La Haye (n° 392), donne exactement la même note que la nôtre : c'est le même principe d'harmonie, la même composition de palette, le même faire.

Il convient également de rapprocher le repos de notre liseur d'un *Repos du peintre*, au musée de Rotterdam (n° 48) : de part et d'autre c'est le même motif, la même pose, la même conception et la même exécution ; mais notre pièce est plus claire et infiniment plus fine.

* Cf. Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, p. 152.

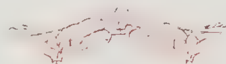
Pl. 60. — 172. Chêne. H. 0.46 — L. 0.34.

Don d'Ant. Brasseur, en 1885. Une étiquette derrière le panneau indique qu'il provient d'Utrecht.

Cf. W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, p. 148.

Echantillonnage : Personnage : *teint*, pâle, un peu plombé ; *cheveux*, châtain clair ; *vêtement*, sorte de chamois olivâtre foncé, où se distinguent des gris, des verts, des roux ; *boutons*, roux ; *par une fente de la culotte apparaît un bout de* mauve violet ; *bas*, gris bleuté ; *souliers*, cuir naturel ; *pipe*, blanche. — Mur, gris crémeux ; *en bas, à gauche et à droite, entre le livre et le cadre*, du gris léger de cobalt. — Plancher, sapin lavé ; *ombres portées*, gris bleuté. — Meuble, noyer gris et roux ; *livre à plat, reliure* parchemin ; *livre ouvert, tranche* gris jaunâtre ; *étoffe pendante*, roux de feuille morte, *avec franges* jaunes ; *chapeau*, noir à clairs bleuâtres.

N. B. On distingue les traces d'un repentir : primitivement la jambe droite était bien moins allongée.



85

PIETER CODDE

CONVERSATION



L'ATTRAIT de ce morceau charmant tient à ce qu'il unit en d'heureuses proportions de l'exactitude et de l'expression, de la coquetterie et de la distinction.

On ne peut rester indifférent aux signes de vie morale que donnent les deux figures féminines, l'une si manifestement animée, l'autre si délicieusement méditative.

Impossible aussi de ne pas apprécier, autant que la vérité des physionomies et des attitudes, celle de l'imitation des étoffes qui marque si nettement le caractère du tissu.

Surtout, comment résister aux séductions de cette peinture pimpante et harmonieuse à la fois, si riche en effets divers ?

Car il y a l'effet brillant, occasionné par les costumes de la dame de droite et du cavalier debout, du contraste d'un orangé, s'empourprant dans les ombres, tournant au lilas dans les clairs, illuminé de blanc aux arêtes des plis, avec un splendide noir chaud, bleuissant aux lumières ; l'effet délicat d'un jeu raffiné de gris blonds, de gris jaunes, de gris roux en balance avec des gris bleutés, lilacés, verdissants ; l'effet piquant d'une chaîne de blancs développée en pleine évidence depuis la collerette de la première femme à gauche jusqu'à la serviette sur l'épaule du valet.

Ajoutons l'effet impressionnant, amusant dès que l'esprit en prend

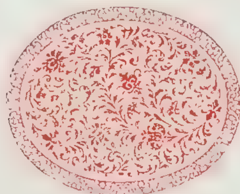
conscience, d'une technique souple et spirituelle, qui se plaît également aux légèretés et aux accents, aussi apte à créer une suggestion par un frottis qu'à détacher une précision par l'apposition nerveuse d'un filet de matière blanchâtre.

Acheté comme étant de A. Palamedesz, notre tableau a été restitué à PIETER CODDE. Il est bien dans la manière du maître vers la fin de la quatrième décade du XVIIe siècle. Aussi bien reconnaissons-nous notre jeune femme à l'air rêveur dans le groupe de gauche du *Bal* qu'il signa en 1636 et qu'expose le Mauritshuis à La Haye (n° 392). Un *Concert*, au musée de Stockholm (n° 1386), attribué avec raison à Codde, montre le motif du valet occupé à laver un verre. Sous le rapport du style notre peinture se trouve très étroitement apparentée à un autre *Concert*, conservé dans la galerie de Schwerin (n° 146).

PL. 61. — 173. Chêne. H. 0.36 — L. 0.29.

Acheté en 1869

ECHANTILLONNAGE. CAVALIER : *costume*, noir à clairs très bleuâtres ; *bas*, gris verdâtre. — DAME À DROITE : *cheveux*, blond roux ; *robe*, orangé de Mars, tournant au pourpre dans les grandes ombres, au gris lilas pâle dans les clairs, blanchissant aux crêtes des plis. — DAME A GAUCHE : *cheveux*, blond tirant sur le châtain. — HOMME ASSIS : *vêtement*, gris lilas ; *feutre*, gris. — VALET : *cheveux*, blonds ; *costume*, vert de gris bleuâtre. — TAPIS DE TABLE, vert cendré sombre. — DOSSIER DE LA CHAISE, gris incertain entre le vert d'eau et un bleu blanchâtre. — RAFRAICHISSOIR : *cuivre*, jaune éteint. — FOND, gris roux frotté de bleu. — PLANCHER, gris jaunâtre.



86

DIRK HALS

PARTIE DE TRIC-TRAC



EUVRE de vérité, œuvre de peinture.

Avec une rare précision l'artiste a marqué les nuances également significatives de l'attention diverse des personnages : attention passionnée du joueur, attention intéressée du buveur, simple curiosité du cavalier debout ; les unes et les autres contrastées par l'air d'indifférence du fumeur et de l'homme assis.

Il mérite encore l'éloge pour l'exactitude et le naturel des attitudes et des gestes ainsi que pour l'heureuse ordonnance de la composition.

La variété de la palette est unifiée par la prépondérance du rouge. Celui-ci tient le centre de la surface que lui livrent le costume du cavalier accoudé, tout de pourpre lie de vin, et la face inférieure du coussin sur lequel il s'appuie et qui est écarlate. De là il rayonne dans tous les sens ; vers la gauche, grâce au cuivre de la chaufferette utilisée par le fumeur et à l'écarlate du dossier de la chaise en premier plan ; vers la droite, grâce au brun roux de la boîte du jeu, au rubis du vin, au brun du vernis intérieur du vase sur un tabouret ; vers le haut par la teinte bitumineuse des boiseries et du terrain des tableaux. Son éclat est d'ailleurs accru par le contraste de verts vifs, mousse sur le tapis, émeraude sur le coussin et sur l'extérieur du récipient précité.

L'effet se trouve confirmé par celui d'une gamme de jaunes crémeux,

citron, ocreux que soutiennent du gris lilacé, du noir bleuâtre et une grande quantité de gris bleuté. Il est, en outre, corsé par l'évidence piquante de nombreuses blancheurs, introduites à la fois par les taillades des costumes et par un artifice de facture.

Celle-ci, en effet, ne constitue pas un des moindres attraits de l'œuvre. Aussi verveuse que sûre, elle régente à son gré une matière choisie et brillante : tantôt elle la dilue et en frotte nerveusement le support, comme c'est le cas pour le mur et pour le tapis ; tantôt, au contraire, elle la concentre en même temps qu'elle réduit sa teinte à du blanc et, par filets ou zigzags, elle la promène vivement sur les arêtes du relief, notamment sur la crête des plis.

L'attribution de cette excellente chose à Hendrik Pot est une grosse erreur du catalogue. La manière de cet artiste est fort différente de celle que nous venons de définir ; sa peinture est bien plus épaisse, son métier moins animé et divers, surtout ignorant de l'art d'enlever une saillie par une touche de blanc.

Par contre, les caractéristiques de notre tableau répondent de tout point à celles des œuvres authentiques de DIRK HALS, contemporaines de la troisième décade du XVIIe siècle. En outre, on retrouve dans plusieurs d'entre elles des parties de la nôtre. Ainsi notre homme debout est superposable à un cavalier de l'admirable *Réunion mondaine* (1628) dans la galerie de l'Académie à Vienne (n° 684) ; la figure du buveur semble un calque de celle d'un gentilhomme debout, à gauche du *Festin champêtre* au musée d'Amsterdam (n° 1082) ; plus décisive encore est une confrontation avec la *Partie fine* de la National Gallery (n° 1074) exécutée en 1626, car deux de ses acteurs sont les doubles de notre personnage accoudé et de notre buveur, tandis que d'autres font les mêmes gestes que certains des nôtres.

PL. 62. — 611. Chêne. H. 0.38 — L. 0.54.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. CAVALIER ASSIS : *casaque*, satin blanc jaunâtre ; *culotte*, gris lilacé ; *bas*, blanc ; *chapeau*, noir bleuâtre *à plume* blanche ; *chaise*, noyer, *à dossier et siège*, vert cendré ; *le revers*, écarlate. — FUMEUR, *en* noisette claire tirant sur le brun ; *chapeau*, lilas rose ; *la chaufferette*, cuivre rouge. — HOMME DEBOUT : *costume et chapeau*, lie de vin ; *bas*, rose carminé. — JOUEUR, bleu de cobalt franc verdissant ; *chapeau*, noir. — BUVEUR : *teint* allumé ; *justaucorps et culotte*, gris lilacé ; *bas*, citron ; *chapeau*, brun ; *chaise*, noyer chaud. — (*Toutes les taillades*, blanches). — TABLE : *tapis*, vert mousse clair ; *la boîte du jeu*, noyer chaud. — TABOURET, gris bis. — VASE : *intérieur*, brun vernissé ; *extérieur*, vert cru. — MUR, gris bleuté ; *à droite*, gris bis clair. — CHEMINÉE : *volant*, bleu. — TABLEAUX, bistre roux ; *dans la deuxième pièce*, bleuâtre. — CARRELAGE, gris et noir bleuâtres.

87

DIRK HALS

SOINS MATERNELS



Soins répugnants dont l'image est attrayante, grâce aux prestiges d'un art qui unit pour notre joie le caractère, la couleur, la virtuosité.

Comment ne pas être intéressé, amusé par la signification abondante, diverse, spirituelle de l'expression : expression d'attention prudente chez l'opératrice, de résignation inerte chez la patiente, de souffrance et d'attente anxieuse chez la seconde affligée ?

Quel œil, d'autre part, resterait insensible au spectacle émoustillant de ce coloris original ? Le moyen de ne pas savourer les vivacités, les hardiesses, les finesses d'une harmonie lumineuse et brillante qui recherche les nuances pimpantes et les contrastes décidés ?

Celle-ci est très polychrome, d'autant plus que le relief est détaillé non par des gradations de clarté et d'ombre, mais par des oppositions de couleurs ; cependant elle marque une vive préférence pour le bleu et le blanc.

L'impression première de l'œil lui vient d'un bleu de cobalt clair tournant un peu au vert étalé sur le corsage et sur la robe de la fillette assise à terre : elle résulte à la fois de l'énergie du pigment, de l'étendue de la tache et du contraste d'un jaune orangé posé sur le jupon du même personnage. Sa force tient encore à l'excitation parallèle de sensations voisines par les gris bleutés de la muraille, par le bleu lilas du vêtement de la petite épouillée, par le bleu

ardoisé d'un chiffon sur la table au fond, par le lilas pourpré du costume du groom et, vers la droite, par le noir bleuâtre du cuir de la chaise en arrière-plan et des cadres au mur et par les gris divers du métal des ustensiles ; sans parler du renfort qu'apportent les verts abondamment étendus sur le costume de la mère et sur le tablier de la patiente.

Quant à l'effet de blanc, il a pour causes l'importance des surfaces attribuées à cette teinte et la dispersion de celle-ci sur toute la composition.

Cependant toute froideur a été évitée par l'introduction d'une assez forte proportion de jaune et de rouge. Du premier aucune note franche, mais cet orangé saumoné que nous avons signalé et beaucoup de gris bis occasionné par l'image d'un plancher en sapin ; du second deux petites taches vives d'écarlate et de vermillon, un peu de la nuance chaudron et pas mal de roux bitumineux.

La technique est, pour le moins, aussi captivante, verveuse, animée. Une grande fluidité de la matière, beaucoup de frottis, surtout un parti-pris de peindre par taches, de risquer des heurts et des pénétrations, enfin d'enlever les reliefs en promenant des coulées de blanc sur les saillants suprêmes.

Ce délicieux morceau que le catalogue attribue à Frans Hals, est, en réalité, un spécimen caractéristique de l'art charmant de son frère DIRK, tel que celui-ci le pratiquait au cours de la troisième décade du XVIIe siècle. Son style est identique à celui d'une *Joyeuse Compagnie* (1622) au musée de Copenhague (n° 128) et de la *Partie fine* (1626) de la National Gallery (n° 1074). L'analogie n'est pas moins frappante si on fait la comparaison avec le *Violoncelliste* de la galerie de l'Académie à Vienne (n° 734). Un arrangement tout pareil du fond se remarque sur une peinture du musée de Mayence (n° 168), une *Dame déchirant une lettre* (1631).

PL. 63. — **373.** Chêne. H. 0.37 — L. 0.54.

Acquis en 1887.

ECHANTILLONNAGE. MÈRE : *robe et manches*, vert bouteille clair, vert de gris aux lumières, roussi aux ombres ; *galons*, blancs ; *linge* à ombres gris lilacé ; *collier*, corail. — FILLE AÎNÉE : *cheveux*, blond tirant sur le roux ; *robe*, bleu de cobalt clair verdissant ; *jupe de dessous*, orangé saumoné, chaudron clair dans les ombres, blanchissant aux grandes lumières ; *bas*, vermillon ; *souliers*, noir. — CADETTE : *costume*, bleu lilas ; *tablier*, vert cru ; *chaussures*, rouge écarlate. — GROOM, lilas roux. — MUR, gris bleuté ; *boiseries*, brun roux ; *volant de la cheminée*, feuille morte ; *cadres*, noir bleu. — PLANCHER, gris bis de sapin. — TABLE : *tapis*, chaudron ; *chiffon*, gris ardoisé. — CHAISES : *premier plan*, gris paille ; *deuxième*, cuir noir bleuâtre, bois noyer. — PANIER, roux et jaune d'osier. — MARMITE, fer. — CRUCHE, grès, *à couvercle*, étain.

Quelques réparations sur les visages.

88

SALOMON VAN RUIJSDAEL

FIN DE JOURNÉE

ous apprécions dans cette vue un vif sentiment de la lumière, marqué par le choix d'un éclairage oblique; la poésie d'un effet de jour déclinant, la vérité des apparences du lointain, la très belle qualité du ciel.

L'extrême chaleur de l'harmonie est, dans une large mesure, le fait du vernis. Toutefois, la dominante du coloris est une note très ambrée, résultant de gammes de gris jaunâtres, d'ocres et de bruns roux ainsi que d'une tendance au jaune très accusée par les verts de la végétation et par le blanc des nuées. L'impression se trouve d'ailleurs renforcée par l'opposition d'une note bleue introduite par les éclaircies du ciel et par les ardoises des toitures lointaines.

Quelques parcelles de chrome et de rouge, prétextées par les vêtements des figurines, égayent et animent un peu la gravité de cette palette.

La facture est très appliquée, par endroits un peu lourde.

Marqué dans son angle droit inférieur du monogramme de Salomon van Ruijsdael, notre tableau présente tous les caractères de la dernière manière de l'artiste. Par sa composition, il est tout à fait analogue à un *Paysage* de sa main, dans la galerie du château de Mannheim (n° 178), tandis que son style l'apparente au plus près avec un tableau du musée de Bruxelles (n° 401), signé et daté 1659.

Pl. 98. — 692. Chêne. H. 0.55 — L. 0.85.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

Echantillonnage. Terrain : *les parties claires*, jaune ocreux *ou* une nuance incertaine entre le jaune et le vert de gris ; *premier plan*, brun roux ; *deuxième plan*, ocre brunie dans une note bitumineuse — Village : *toitures*, ardoise — Végétation, vert de gris jaunâtre, vert cendré jaunâtre, vert roux, brun roux. — Ciel, bleu laiteux ; *nuées*, crème avec ombres gris bleuté. — Homme marchant : *culotte et manches*, chrome chaud ; *veste*, rouge ; *ballot*, chrome. — Berger : *veste* jaune olivâtre ; *manches*, rouges. — Moutons, jaune indien chaud. — Chien, brun pourpre.



89

SALOMON VAN RUIJSDAEL

BORDS D'UNE RIVIÈRE



ÉDUITE à première vue par le pittoresque de l'aspect et par la vivacité de l'effet, l'attention ne peut manquer de se fixer sur ce paysage, captivée par les prestiges de la lumière, charmée par la tournure décorative de la composition, prisonnière de la forte unité de l'ordonnance linéaire et polychrome.

Le regard est comme happé par l'image de lointain que présente l'extrême droite du tableau et, après qu'il est parvenu à s'en détacher, il en garde le souvenir incessamment rafraîchi par des rappels. En effet, la note de blanc crème lumineux qu'émet le ciel à l'horizon, est reprise par les grands clairs des nuées, par le corps d'une vache blanche, par la panse d'une voisine et par la tête de la dernière à droite; par le plumage des cygnes et par le pelage du cou et des pattes du chien au premier plan, enfin par les éclaircies dans le feuillage et par le relief d'un nuage au-dessus du petit arbre à gauche.

En même temps l'œil se trouve réjoui par l'impression de jaune qui domine sa perception du coloris. Elle lui vient d'abord et surtout des nuances crémeuses dont nous venons de jalonner le rayonnement et, subsidiairement, de l'élément jaune qu'il distingue ou devine dans le gris des ruines, dans les teintes automnales d'une partie des frondaisons, dans l'orangé clair du vêtement du pêcheur de gauche, dans l'ocre brune de la culotte d'un personnage allongé au premier plan.

Ces sensations se marient avec celles de rouge qu'excitent la couleur brune du terrain, le vert roux des arbres, le bistre chaud des ombres du château, le brun alezan de la robe d'une des vaches, enfin des taches de vermillon clair ou chaud et de gris pourpre sur les costumes des figurines.

D'ailleurs, les deux gammes sont adroitement mises en valeur par le contraste de la première avec le bleu du ciel et de l'eau et avec le noir bleuâtre d'une des bêtes, et par celui de la seconde avec les verts de la végétation.

Au total, une harmonie chaude et colorée.

La peinture est franche, assez large et grasse dans le rendu des nuées et du ciel à l'horizon.

Le monogramme qu'on distingue dans l'angle inférieur de gauche n'est pas indispensable à l'identification de l'auteur. Sans parler du style qui est de la dernière manière de Salomon van Ruijsdael, l'arrangement de la composition constitue à lui seul un signalement. Familier au maître, il est répété, par exemple, avec un effet tout semblable, par un *Passage de rivière* (1657), au musée d'Anvers (n° 715) ; par un *Bac* (1647), à Bruxelles (n° 402) ; par deux *Vues de rivière*, à Munich (nos 541 et 542) ; par une image de *Bétail dans l'eau*, à Dresde (n° 1385).

Pl. 64. — 691. Chêne. H. 0.45 — L. 0.55

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

Echantillonnage. Ciel : *les parties les plus claires de la reproduction*, blanc crème lumineux ; *les plus sombres*, gris pourpré ; *les autres*, azur clair ou laiteux. — Eau, reflet du ciel. — Terrain, brun roux. — Herbes : *dans l'eau*, vert chaud ; *aux parties claires de la reproduction*, vert frais. — Taillis et arbres lointains, vert cendré très frais ; *grands arbres*, vert roux, vert anglais très chaud, jaune roux. — Ruines, gris jaunâtre, bistre roux aux ombres. — Voile, gris. — Vaches : *de gauche à droite*, brune, *avec panse* blanche ; blanc crème ; alezan ; noir ; brune, avec *la tête* blanche. — Pêcheurs : *à gauche*, vermillon orangé clair ; *son voisin*, gris lilas sombre. — Hommes étendus : *celui de gauche* gris pourpre clair ; *à droite*, vermillon sombre, bleu vert sombre et ocre brune.



90

ANTHONIE PALAMEDESZ

PORTRAIT D'UNE FAMILLE NOBLE



NETTEMENT caractérisée par sa peinture, cette œuvre est, à certains égards, un peu déconcertante.

Présentation et composition sont également naïves et donnent l'impression que l'artiste s'est trouvé fort embarrassé de ses nombreux modèles : le groupement des jeunes filles est d'une rare maladresse et nous sommes agacés par l'alternance régulière de deux ports de tête.

Ces défectuosités frappent d'autant plus que les attitudes sont naturelles, animées et diverses, en accord avec la vérité des images. Bien que leur modelé par ombres de gris bistré soit sommaire, les figures paraissent individuelles et celles du père et de la mère sont caractérisées à souhait. Les costumes sont traités avec goût autant qu'avec précision. La partie nature et animaux a été l'objet de soins remarquables.

Le coloris se distingue par une vivacité un peu crue, résultant à la fois d'un parti-pris de forcer, jusqu'à en faire la clef de l'harmonie, la note de blanc imposé par la mode contemporaine et d'introduire, sans aucun tempérament et en grande proportion, la violence de pigments aussi virulents qu'un outremer tirant vers l'indigo, une garance carminée, un lilas clair, un vert pomme.

La matière a peu de corps et la facture est assez monotone.

Etant donnée l'existence, dans la galerie, d'une œuvre authentique de Wijbrand de Geest, on s'explique mal qu'en dépit de la différence des styles, le catalogue ait attribué la présente peinture à cet artiste. A l'appui de notre identification, nous pouvons invoquer un argument de poids. Un *Portrait de famille*, au musée de Rotterdam (n° 232), qu'ANTHONIE PALAMEDESZ signa en 1665, est un frère jumeau de notre tableau, dont il répète l'aspect général, la palette, l'harmonie si caractéristique, le faire, et jusqu'à des particularités comme un des ports de tête, le motif d'une fontaine, l'arrangement et la couleur de la gloire, le parti d'un jeune homme présentant un lièvre.

PL. 65. — **328.** Toile. H. 2.60 — L. 2.48.

Don d'Ant. Brasseur, en 1882.

ECHANTILLONNAGE. PÈRE : *yeux*, noirs ; *cheveux*, châtain sombre ; *redingote*, noire galonnée d'argent et d'or ; *chapeau*, idem ; *pantalon*, olive sombre, *galon*, or ; *bas*, blancs ; *bottes*, gris jaunâtre ; *baudrier*, argent et or. — MÈRE : *yeux*, bruns ; *cheveux*, châtain assez clair ; *robe*, satin blanc, gris lilacé *aux ombres ; doublure*, jaune ; *robe de dessous*, cramoisi brodé argent ; *ceinture*, noire. — FILS : *de gauche à droite :* I. *Vêtement*, vert olive sombre ; *chapeau*, noir. — II. *Vêtement*, chamois jaune ; *chapeau*, noir ; *plumes*, bleu blanc, rouge. — III. *Vêtement*, écarlate rabattu ; *plumes* jaunes. — FILLES : *de gauche à droite :* I. *Cheveux*, blond cendré ; *robe*, outremer tirant vers l'indigo. — II. *Cheveux*, châtain ; *robe*, vert pomme chaud. — III. *Cheveux*, blond cendré ; *robe*, jaune de Naples sombre. — IV. *Cheveux*, châtain ; *robe*, orangé éteint. — V. *Cheveux*, blonds ; *robe*, garance carminée ; *robe de dessous*, lilas clair, brodé or et argent. — DES ROSES, thé et carminées. — CIEL, gris jaunâtre.



91

AERT VAN DER NEER

CLAIR DE LUNE



Expression forte et véridique d'un sentiment très vif du caractère propre au lieu et à l'heure, rendu impressionnant de l'aspect dramatique du déchirement d'un voile de nuées, exacte notation de l'apparence profonde du bleu noir d'un ciel nocturne, telles sont les qualités maîtresses de ce remarquable petit paysage.

L'harmonie est très nuancée ; l'exécution est précieuse et habile, avec un jeu très intéressant d'épaisseurs pour la traduction des grands effets de lumière.

Sous un éclairage favorable, on déchiffre péniblement le monogramme d'A. van der Neer, inscrit à l'extrême bord du panneau, à droite en bas. C'est sans peine, en revanche, qu'on reconnaît les parti-pris de composition, de coloris et de peinture, signalétiques de la manière assez monotone du peintre.

Notre pièce est, en particulier, toute semblable à une variation sur le même thème, au musée d'Amsterdam (n° 1721 a). Par son style, elle est également proche parente d'un *Paysage d'hiver*, dans la galerie de La Haye (n° 582), et d'un *Clair de lune*, au musée de Dresde (n° 1552).

Pl. 66. — 555. Chêne. H. 0.27 — L. 0.39.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

A passé dans les ventes Dupire, Allard, à Douai ; Van den Schriek, à Louvain.

Echantillonnage. Ciel, gris bleus divers ; *les grandes clartés des nuages*, crème rose éteinte. — Eau, reflet du ciel. — Sol, terre d'ombre rougeoyante. — Fenêtres et tuiles des maisons, rouges. — Personnages : *celui de gauche, manches* rouges ; *celui de droite, casaque* rouge ; *celui du milieu, au deuxième plan, bonnet* rouge



92

JAN LIEVENS L'ANCIEN

TÊTE DE CARACTÈRE



ORCEAU à effet qui impressionne à la fois l'œil et l'imagination.

L'imitation est minutieuse, mais nullement mesquine : elle distingue les degrés du modelé au moyen de demi-teintes en gris lilacé et d'ombres bitumineuses.

La peinture est de très belle qualité, conçue dans une tonalité très chaude et dans une note très ambrée que détermine la nuance basanée du teint, exaltée par le contraste des bruns lilacé et violâtre étendus sur le costume.

L'œuvre tire grand avantage d'une facture énergique et ingénieuse qui établit le fond et l'étoffe au moyen de frottis, traite le visage en matière, accuse les hautes saillies par des accents en pâte épaisse et subordonne la course du pinceau au sens des accidents de la forme.

Le catalogue a raison d'attribuer cette tête à Jan Lievens l'Ancien ; mais il se trompe quand il la qualifie d'étude pour le *Sacrifice d'Abraham*, que conserve le musée de Braunschweig : de l'une à l'autre tout diffère, type, port de la tête, style. Cette composition est de la deuxième manière du peintre, tandis que notre peinture est un spécimen de sa première, soumise à l'influence de Rembrandt. A tous égards, elle est sœur de celle de *Samson*

et Dalila, œuvre monogrammée au musée d'Amsterdam (nº 1458), et proche parente d'une *Etude de vieillard* au musée de La Haye (nº 85).

PL. 99. — **484.** Chêne. H. 0.70 — L. 0.55. Tête un peu plus grande que nature.

Don d'Ant. Brasseur, en 1878.

ECHANTILLONNAGE. *Teint,* basané ; *yeux,* pervenche sombre ; *cheveux,* blanc et gris verdâtre. — COSTUME, brun violacé sombre ; *col,* gris lilas sali ; *à l'échancrure, bout de linge* d'un blanc douteux. — FOND, roux, vert, noir.



93

GUILLIAM VAN HONTHORST

PORTRAIT D'UNE DAME INCONNUE



Bon coloris, très bonne exécution, image excellente.

La physionomie paraît individuelle, conséquence de la forte expression des yeux et de la bouche.

Le modelé se fait remarquer par la précision de ses particularités, la délicatesse de ses nuances, la transparence de ses ombres et aussi par des raffinements, comme une exacte notation des apparences bleuâtres de certaines parties de la peau et une minutieuse observation des reflets du col sur la joue. Le costume est parfaitement rendu, surtout les linons, qui sont imités à la perfection.

La peinture est de très belle qualité, avec des blancs et des noirs superbes. La gravité de l'harmonie qui résulte de leur prépondérance, en accord avec une teinte plutôt neutre de gris de lin verdâtre utilisée pour le fond, est adroitement rehaussée par un jeu de jaune fauve et de rouge saumon contrasté par du vert de gris, dont le livre sur la table est le prétexte.

La matière est admirable, dense et émaillée ; la touche aussi ferme que sûre.

Dans cette œuvre magistrale, anonyme au catalogue, nous reconnaissons la manière de Guilliam van Honthorst, nettement caractérisée à la fois par le style que nous venons de définir et par la tournure générale, le port de tête, le regard qui distinguent notre effigie et sont communs à toutes celles

qu'il a peintes. La parenté saute aux yeux quand on prend pour terme de comparaison, par exemple, *l'Abbesse de la Rochefoucauld,* dans la collection Carstanjen, à Berlin (n° 20), ou encore une *Dame inconnue,* au musée de Copenhague (n° 149).

Le costume localise l'exécution de l'œuvre aux environs de 1640.

PL. 67. — 982. Chêne. H. 0.94 — L. 0.78

Don d'Ant. Brasseur, en 1878.

ÉCHANTILLONNAGE. *Teint,* froid ; *yeux,* noirs ; *cheveux,* blond cendré tirant sur le châtain ; *robe,* noire ; *béguin,* noir. — TAPIS, vert de gris. — LIVRE : *relié* cuir fauve clair ; *tranche,* saumon. — FOND, gris de lin verdissant chaud.



94

AUTOUR DE GÉRARD TER BORCH

PORTRAIT D'UNE DAME DE QUALITÉ



BEAUCOUP de vérité et pas mal de coquetterie distinguent ce très joli portrait.

Avec une fidélité remarquable l'image répète l'aspect propre d'une chair lymphatique et grasse, la progression à peine sensible de son relief, la finesse des teintes de gris bleuté qui en marquent les déclivités ; tout est noté, jusqu'aux plus délicates nuances de la peau au voisinage des yeux, de la bouche et du nez. La chevelure est souple et légère. La qualité du costume est égale, les linons notamment et les bijoux sont rendus avec autant de goût que d'amour.

Cependant, l'effigie ne manque pas de caractère : elle accuse ce qui paraît en avoir manqué au modèle. Enfin, dans le dessin des mains il y a de l'élégance.

Le coloris est fort agréable, dans une note assez pimpante, qui tient à ce que l'axe de l'harmonie, qui se confond avec celui de la présentation, est une chaîne de roses ; celle-ci se développe depuis la partie visible, assez étendue, de la robe de dessous jusqu'à la fleur dans les cheveux, par les rosettes, la ceinture, les lèvres et les joues, avec rappel à gauche par l'aurore du ciel à l'horizon et renforcement par le vert grave du rideau. En outre, ces roses jouent très heureusement, d'une part, avec les blancheurs des lingeries, des broderies d'argent sur le devant de la robe, des perles piquées sur les rubans ;

de l'autre, avec les noirs soyeux de la robe de dessus. L'accord n'est pas moins réussi entre la fleur et l'or pâle des cheveux.

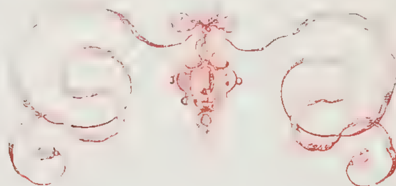
C'est très fini, mais point léché ; la matière est d'une densité moyenne.

Ce tableau que le costume date des alentours du milieu du XVIIe siècle — de la décade antérieure plutôt que de la suivante — figure au catalogue sous le nom de Gérard ter Borch. D'ensemble, c'est tout à fait le genre du maître, et, pour ce qui est de la peinture, elle égale, pour le moins, celle de plus d'un Gérard ter Borch des galeries européennes. Cependant, nous avons l'impression d'être en présence d'un reflet de l'art de cet artiste plutôt que d'un exemplaire. Nous croyons à une œuvre d'élève ou de pasticheur, d'ailleurs très bien doué et fort expert.

PL. 97. — 762. Toile. H. 0.42 — L. 0.37.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873. — A fait partie de la collection van Brunen, à Amsterdam.

ECHANTILLONNAGE. *Teint*, « de lait et de roses » ; *cheveux* blonds ; *robe de dessous*, rose crevette clair ; *passementerie sur le devant*, argent ; *robe de dessous*, noire ; *ceinture et rosettes*, roses *et* argent. — DRAPERIE, vert bouteille, frangée d'or. — PAYSAGE : *ciel*, azur laiteux ; *horizon*, aurore ; *nuees*, crème.



95

J(AN) DE WET

SALOMON IMPLORANT LES IDOLES



UELQUE peu théâtral, mais pittoresque, animé, expressif, ce tableau fait effet et se regarde avec plaisir.

Cela tient pour beaucoup à la clarté significative de l'exposition et à la qualité de la composition qui est à la fois très décorative et adroitement centrée sur le personnage principal et sur le nœud de la scène.

Une autre cause est l'aspect attrayant de la peinture.

La palette est peu étendue mais elle fournit une harmonie heureuse, à base de jaune et de bleu. La gamme la plus évidente allie de l'or fauve en grande quantité, un gris mastic assez abondant et beaucoup de blanc crémeux. Sa rivale joue d'un bleu turquoise assombri et, dans une large proportion, de l'élément bleu de la teinte de l'argent. La première est en accord avec une note sourde de rouge, provenant d'un pourpre très grave, de roux, d'une nuance bitumineuse, d'une ocre rougeâtre et d'un peu d'incarnat.

La seconde bénéficie du jeu symphonique d'une collection de verts, parmi lesquels la première place appartient à diverses sortes de vert-de-gris. A noter une ample utilisation du pouvoir illuminant du blanc.

L'imitation associe de la fermeté et de la largeur. Les figures sont caractérisées et expressives ; les costumes et les accessoires fort soignés.

La matière est dense ; le faire, énergique et avisé, aime les empâtements filetés ou grumeleux.

Le style de ce tableau n'a rien à voir avec l'art de L. Bramer, dont le nom figure sur l'étiquette. L'erreur est d'autant plus frappante, que le musée d'Amsterdam, possède, signée de cet artiste, une illustration du même thème (n° 609).

Nous fondons notre attribution sur l'évidente identité de manière et sur la communauté de plusieurs détails que nous révèle une comparaison de notre peinture avec des œuvres certaines du peintre qui signait J. de Wet avec l'orthographe et les caractères représentés ci-dessous par le type (A). Ainsi dans le *Jésus au milieu des docteurs* (1635), à Braunschweig (n° 250), le grand prêtre est le double de celui de notre composition, tandis que notre acolyte à profil de polichinelle, tient un rôle d'auditeur, appuyé sur une canne. Les deux personnages d'une *Promenade dans un parc*, à Oldenburg (n° 206), répètent les traits de la femme debout et du porte-cierge de notre scène. Dans une *Continence de Scipion*, à Breslau (n° 112), le héros romain manifeste le même modèle que notre porte-luminaire à droite ; la captive a les traits de notre femme aux mains jointes et le père est Salomon lui-même ; en outre, nous remarquons le même parti d'un homme à genoux vu de dos et d'un amas d'orfèvreries en premier plan. Nous retrouvons encore Salomon dans le personnage principal des *Œuvres de charité*, à Haarlem (n° 291), et aussi le type de nos têtes d'enfants.

Contemporaine, sans doute, de la quatrième décade du XVII[e] siècle, notre œuvre, comme ses parentes sus-nommées, trahit une influence très énergique de la manière de Rembrandt.

Pour ce qui est de la personnalité de son auteur, nous en sommes réduits à des hypothèses, d'ailleurs assez plausibles.

Quoi qu'en ait dit Van der Willigen (*), il nous parait incontestable qu'il y eut au XVII[e] siècle, actifs dans son deuxième tiers, deux artistes répondant au nom de de Wet et à un prénom dont l'initiale était un J. Et d'abord, dans l'ensemble des tableaux marqués de ces lettres ou indubitablement apparentés à ceux qui le sont, l'œil le moins exercé a vite fait de reconnaître les éléments de deux groupes bien tranchés dont l'objet de la présente notice et celui de la suivante sont des spécimens caractéristiques et

(A) J. de Wet A° 1635

(B) J. d. wet f

(A) *Jésus parmi les docteurs*, musée de Braunschweig (n° 250).

(B) *Jésus bénissant les enfants*, musée d'Amsterdam (n° 2671).

(*) *Les artistes de Haarlem*, 2[e] édition, p. 324-330.

qui sont séparés de toute la différence de nos définitions du style de chacune de ces pièces. Une inspection des signatures aboutit à la même conclusion, car elle relève deux types dont le contraste est manifesté par notre fac-similé en même temps qu'elle observe l'association de chacun d'eux à l'une des deux séries distinguées ci-dessus : du mode (A) à celle que représente l'œuvre étudiée dans cet article ; du mode (B) à celle que nous examinerons dans le prochain. Enfin l'histoire de l'art révèle l'existence d'un JACOB DE WET L'ANCIEN et d'un JAN DE WET : le premier est copieusement désigné par de nombreux documents (*) ; le second est signalé par plusieurs catalogues de ventes au XVIII[e] siècle (**) et Kramm affirme avoir vu deux dessins de l'année 1635 signés de son prénom en toutes lettres (***).

Maintenant, quel est le lot de Jan, quel est celui de Jacob ? Nous constituons le premier avec la catégorie dont notre *Salomon* est un exemplaire et la signature (A) un trait distinctif ; le second avec la famille à laquelle appartient notre *Résurrection de Lazare* et qui montre l'inscription (B). Voici nos raisons. Une première est la relation que nous voyons entre l'importance de beaucoup plus considérable de ce deuxième groupe et la notoriété incomparablement plus grande de Jacob. Une seconde est la concordance remarquable entre l'indication biographique que ce dernier fut le maître de J. Van der Meer de Haarlem, de Hiob Berck-Heijde, de Paulus Potter — partant un paysagiste — et le fait qu'il existe au compte de la série (B) des paysages de très bonne qualité, sentis et expressifs : tel le cadre d'une *Prédication de Saint Jean* au musée d'Oldenburg (n° 203), telle surtout une *Vue de rivière au soleil couchant* que possède la National Gallery (n° 1342).

(*) Cf. Van der Willigen, *op. cit.* ; A. Bredius, dans *Oud Holland* (1890), p. 218 ; P. van Meurs, *ibid.* (1900), p. 227.

(**) Cf. Van der Willigen, *op. cit.*, p. 327, 329.

(***) *De levens en werken der Hollandsche.... Kunstschilders.....* p. 1846.

PL. 68. — 99. Toile. H. 0.93 — L. 1.30.

Legs d'Herbais, en 1860.

ECHANTILLONNAGE. SALOMON : *robe*, vert de gris chaud ; *manteau*, pourpre sombre, *broché* or fauve ; *doublure*, écarlate. — FEMME A GENOUX, vert émeraude éteint. — FEMME DEBOUT, gris jaune mastic, argente aux clairs, bruni aux ombres. — ENFANT : *cheveux*, châtain roux ; *vêtement*, bitume. — PRÊTRE : *robe*, mastic clair, blanc crémeux ; *couronne*, vert bleu. — PORTE-CIERGE, turquoise sombre. — MUSICIEN, vert de gris. — ACOLYTE A DROITE : *robe*, turquoise sombre ; *broderies* argent. — PORTE-CIERGE A DROITE, blanc crémeux. — HOMME NU, ocre terreux. — PORTE-BASSIN, vert cendré sombre : *manteau*, gris mastic. — HOMME A GENOUX : *peau*, hâlée ; *draperie*, vert de gris. — AUTEL, or fauve ; *idoles*, argent fauve, blanchissant aux clairs. — TOUTES LES CHAIRS rougeoyantes. — ARCHITECTURE, vert de gris. — TAPIS SUR LE SOL, vert de gris sombre



96

J(ACOB) WILLEMSZ DE WET I

RÉSURRECTION DE LAZARE

ORTEMENT impressionnés par les contrastes de l'éclairage, par l'ordonnance théâtrale de la scène, par la tournure dramatique des attitudes et des gestes, par la vivacité des expressions, l'œil et l'esprit sont également conquis par cette petite peinture.

A ces attraits s'ajoute pour le premier celui d'une harmonie chaude et ambrée, somme de trois gammes qui sont, dans l'ordre de perception et d'importance, de blanc crémeux, de jaune fauve et de rouge grave.

La première, faite de la teinte locale de la tunique de Jésus, du suaire de Lazare, du corsage de sa sœur et de toutes les clartés éparses sur les plus hauts reliefs, enchaîne les différents éléments de la composition. La seconde est déterminée par l'apparence des parois de la grotte. La dernière, prétextée par des particularités des costumes, sème, en les subordonnant toutefois à la note dominante, des taches de vermillon sombre, de grenat, de brun pourpre, de lilas vineux, de garance rose, cette dernière fortement exaltée par le voisinage d'un vert bouteille.

La matière est fluide, transparente, régulièrement étendue ; çà et là rehaussée en accents.

A défaut de signature écrite, notre tableau réunit plus de particularités signalétiques qu'il n'en faut pour qu'on soit édifié sur sa filiation. Conception,

mise en scène, coloris, métier, façon de pasticher Rembrandt, sont tels qu'ils apparaissent à des degrés divers dans toute œuvre de l'artiste que dans la notice précédente nous avons déclaré confondre avec Jacob de Wet I. Même il n'est guère de production de sa main qui ne réédite quelque détail de celle que nous présentons.

Et d'abord il existe une variante, signée, disposée en hauteur, dans le même goût, mais moins chaude et moins aérée, que conserve l'Ermitage (n° 1699). Dans un *Christ bénissant les enfants*, au musée d'Amsterdam (n° 2671), composition également marquée du nom de l'artiste, nous reconnaissons plusieurs de nos personnages : Jésus, Saint Pierre, la sœur de Lazare. Au Ferdinandeum à Innsbruck, une *Prédication sur le lac de Tibériade* (n° 601) montre notre Christ, l'homme au turban à sa droite et, dans une posture identique, celui qui se voit de dos en premier plan. Une *Piscine de Bethesda*, à Haarlem (n° 290), offre un double de notre Jésus et un calque de la pose de la sœur du ressuscité : en outre, une harmonie semblable, mais moins enveloppée et plus colorée. Dans la galerie du château de Schleissheim, c'est le geste du Christ qui est repris par un des acteurs d'une représentation, signée, des *Trois hommes dans la fournaise* (n° 795). Le principe de la composition de notre scène et la sœur de Lazare se retrouvent dans une *Prédication de Saint Jean*, déjà citée dans la notice précédente, qu'expose le musée d'Oldenburg (n° 203). Notre figurant vu de dos apparaît dans une *Misère de la guerre* appartenant à la Galerie nationale à Rome (n° 462). Pour la qualité comme pour le style, les plus proches parentes de notre peinture nous paraissent être *Junon et Argus*, dans la galerie du château de Würzburg (n° 81), *Abraham chassant Agar* à Munich (n° 347), *Salomon et la Reine de Saba* au château de Mannheim (n° 109).

Il convient de remarquer que notre composition semble directement inspirée de la *Petite résurrection de Lazare*, gravée par Rembrandt en 1642[1].

[1] Bartsch, 72

Pl. 69. — 891. Chêne. H. 0.46 — L. 0.65

Acheté en 1863.

Echantillonnage. Jésus : *tunique*, blanc crémeux ; *manteau*, lilas vineux. — Lazare : *chemise*, *suaires*, *bandelettes*, blanc crémeux. — Sa sœur : *corsage*, blanc crémeux ; *robe*, garance rose ; *bretelles*, grenat. — Jeune femme derrière elle, vert bouteille sombre. — Homme vu de dos, en premier plan, brun noir. — Personnage à gauche, vermillon sombre. — Autre, entre lui et la sœur, brun pourpre. — Grotte, ambre fauve bruni. — Ciel, blanc crémeux.



97

SALOMON KONINCK

PORTRAIT D'UN INCONNU



LLIAGE très caractéristique de précision et d'effet.

D'un côté, la conscience d'une imitation qui s'est attachée et a réussi à distinguer et à accuser le détail de la forme, la préciosité d'une exécution très finie qui a poli avec amour une matière de choix, dense et lustrée, de la qualité d'un émail.

D'autre part, une tournure pittoresque de la pose, une forte opposition de clair et d'obscur, des accents aux grandes lumières, la richesse d'une harmonie chaude et ambrée.

Aussi bien celle-ci est-elle toute au jaune, qu'elle montre pur ou rompu, vif ou dégradé, mais toujours exalté par son contraste avec un superbe noir bleuâtre.

La minutie du réalisme et l'application du travail entraînent nécessairement quelque froideur, mais point de sécheresse. Les ombres, teintées de gris olivâtre, sont remarquables pour leur finesse et leur transparence.

SKonink 1642

En somme, une très bonne chose, marquée de beaucoup de cachet, avec des parties excellentes, notamment les mains et le tour des yeux.

Autant que la signature le style révèle la paternité de SALOMON KONINCK.

Pl. 70. — 436. Chêne. H. 0.93 — L. 0.75

Acheté en 1882.

Echantillonnage. *Carnation*, rose ; *yeux*, bleu de pervenche sombre ; *cheveux*, châtain clair ; *moustache*, presque blonde. — Vêtement, noir bleu ; *manches*, olive roux sombre ; *fourrure*, blonde ; *passementerie*, or ; *lingerie*, blanc crémeux ; *chaîne*, or. — Coiffure : *calotte*, brun pourpre ; *bords en fourrure*, gris vert noirâtre. — Rideau, olive sombre

Signé en bas, sous la main gauche



98

JAN DIRKSZ BOTH

COUCHER DE SOLEIL



IL y a dans ce paysage de quoi plaire aux yeux et à l'imagination : le doux rayonnement du soleil à son déclin, l'effet toujours sympathique à notre rétine d'une harmonie lumineuse à base de jaune.

Celle-ci, en effet, multiplie les nuances ocrées, orangées, bises, qu'elle exalte par des bleus pâles, des verts de gris bleuâtres et des bruns violacés. La note rouge est tout à fait sacrifiée, à peine suggérée par le rougeoiment d'une peau hâlée, d'un feuillage automnal, d'un terrain argileux.

Une chaîne de blancs, introduits par les costumes des personnages, constitue un élément de vivacité en même temps que d'unité.

La facture est sage, mais experte et très avisée.

Selon le catalogue ce morceau serait de P. van Asch. Nous avons deux raisons de le restituer à JAN DIRKSZ BOTH.

Une première est que l'arrangement général, la tournure des arbres, la couleur, l'exécution décèlent la manière de cet artiste. La ressemblance est particulièrement évidente quand on envisage : au musée d'Amsterdam, les *Peintres travaillant d'après nature* (n° 591), un *Paysage avec un bac* (n° 593), un *Paysage italien* (n° 596) ; dans la galerie de La Haye, un *Paysage italien* (n° 20) ; à la National Gallery, un *Paysage accidenté* (n° 956) ; dans la collection

Wallace, un *Paysage italien* (n° 28), etc. Un *Site d'Italie*, au musée de Bruxelles (n° 52), présente exactement le même parti-pris de mise en place de la végétation et des figures. Un second argument est la présence, inaperçue jusqu'à ce jour, dans l'angle inférieur de gauche, d'un monogramme semblable à celui qui marque au même endroit un *Paysage italien avec des chasseurs*, daté 1650, au musée de Berlin (n° 863).

JB.

Pl. 102. — 20. Toile. H. 1.23. — L. 1.63.

Don d'Ant. Brasseur, en 1879.

Echantillonnage. Ciel, orangé pâle ; bleu laiteux *au zénith* ; *nuées*, orangé gris légèrement pourpré dans les ombres. — Terrain : *premier plan*, ocre brune sombre ; *à gauche et aux plans médians*, ocre ; *lointain*, bleu pâle. — Vegetation : *petit arbre à gauche, grand arbre et massif à droite*, ocre de feuille morte ; un peu de vert bleuâtre sur le petit arbre à gauche ; *tronc*, gris argent. — Berger : *visage*, rougeâtre ; *costume*, brun violacé ; *manches*, blanc. — Moutons, gris de laine très jaune. — Colporteur : *costume*, gris pourpre ; *bas*, brun violacé ; *manches*, blanc ; *sac et hotte*, bis.— Fillette : *jupe*, brun violacé ; *manches*, ocre ; *chemisette*, blanc



99

ANTHONIE DE LORME

INTÉRIEUR DE LA GROOTE KERK A ROTTERDAM



U spectacle de ce tableau on souscrit volontiers à ce jugement d'un contemporain. « Anthonie de Lorme ne fait que l'église de Rotterdam en diverses vues, mais il les fait bien[*] ».

« Bien faite », certes, la présente en tant qu'effigie documentaire : car si l'on se place dans l'aile méridionale du déambulatoire dudit édifice, à proximité de la troisième pile à partir de la croisée, on vérifie l'absolue fidélité de l'image.

Mieux faite encore en tant qu'interprétation artistique du caractère, du pittoresque, de la poésie d'un aspect. En effet, quoi de plus expressif de l'originalité de l'architecture « gothique », de plus attrayant, de plus excitant pour l'imagination, que cette représentation parfaite des mouchetures de clarté dont la lumière filtrée par les verrières tapisse les murs et le pavé.

L'harmonie est froide, comme il convient : la matière lumineuse ; la touche souple et légère autant que précise.

(*) M. de Monconys, dans le *Journal* de son voyage en Hollande en 1663 (Cf. *Oud Holland*, 1893, article de M. Haverkorn van Rijswijck.

Nous ne connaissons pas de production datée d'A. DE LORME plus récente que la nôtre, laquelle est marquée du millésime 1669. Elle est d'ailleurs dans la manière habituelle du peintre et tient fort honorablement sa place dans l'ensemble de son œuvre. La galerie de Schwerin expose une vue de la même partie de la Groote Kerk de Rotterdam (n° 618), exécutée par l'artiste en 1658, d'un point très voisin de celui qu'il choisit pour notre tableau.

PL. 71. — **489.** Toile. H. 0.87. — L. 0.70

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ECHANTILLONNAGE ARCHITECTURE, blanc bleuté ; *ombres*, gris verdâtre ; *bas des piles*, gris noirâtre ; *taches lumineuses*, blanc crémeux. — PAVÉ, gris bleuâtre. — BOISERIES, gris jaune bistré. — ORGUE, chêne, dorures ; *courtine*, brun pourpre ; *abat-voix*, bleu azur *et* étoiles. — *Boiseries au fond à droite*, chêne *et* dorures

La signature sur un carreau au premier plan à gauche.

A. de Lorme. 1669

100-101

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

PORTRAIT D'HOMME — PORTRAIT DE FEMME
(PENDANTS)

ORTRAITS de mérite, un peu superficiels sous le rapport du caractère, mais d'une vérité suffisante et d'une belle exécution.

La pose de la femme est peu agréable, mais celle de l'homme a de la tournure : de part et d'autre les yeux sont très beaux. Le modelé est large et souple : pour les ombres comme pour les grands clairs la nuance est la même sur l'une et l'autre effigie, gris verdâtre grave et crème jaunie; il n'en est pas de même pour les demi-teintes qui sont sur la chair masculine de gris verdissant et, sur la féminine, de gris lilacé.

La matière est de densité moyenne; la facture très sage, mais aussi très ferme.

L'artiste n'a signé que l'image de la dame; mais il a imprimé sur les deux peintures les marques évidentes de sa manière. Poses, ports de tête, regards, allures constituent une formule dont l'œuvre du maître montre l'application constante. Citons comme tout à fait analogues, en même temps que d'âge voisin, dans la série des portraits d'hommes, *Andries Bicker* (1642), au musée

B. v der helst
1645

d'Amsterdam (n° 1139) et, dans la catégorie des effigies féminines, une *Jeune femme* (1645) à la National Gallery (n° 1248), celle-ci tellement semblable à la nôtre qu'on pourrait les superposer.

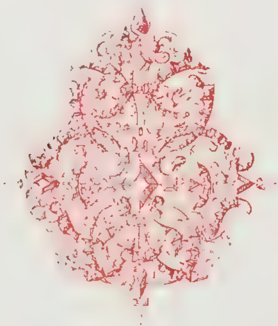
Nos personnages passent pour deux membres de la famille Elias d'Amsterdam.

PL. 72. — **390** et **391**. Toile. H. 0.76 — L. 0.63.

Achetés en 1872

ÉCHANTILLONNAGE. HOMME : *yeux*, bruns ; *cheveux*, châtain clair ; *moustache et mouche*, presque blondes ; *vêtement et chapeau*, noirs. — FOND, olive noirâtre. (Quelques éraflures sur la joue). — DAME : *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, châtain ; *costume*, noir ; *plastron*, broderie argent et or ; *bordure*, lilas éteint ; *nœud*, gris lilas, brodé blanc et or ; *éventail*, gris, jaune, écarlate. — FOND, vert olive noirâtre.

Signé sur le fond, en haut à droite



102

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

VÉNUS TRIOMPHANTE



Sans parler de l'intérêt de curiosité qu'elle présente du fait de la rareté du genre dans l'école hollandaise, cette œuvre possède des attraits qui lui sont propres.

Évidemment, la figure qu'elle présente n'est pas plus originaire des confins du Beau idéal que des parages de l'Olympe et l'attribut constitué par la pomme dans la main gauche n'est rien moins qu'inutile à l'identification. Le visage est trop caractérisé et trop individuel pour n'être pas une effigie très exacte.

Cependant nous sommes séduits par une physionomie expressive et souriante et nous apprécions le modelé de la chair aussi fin que précis ; sur le ventre, notamment, la gradation et la délicatesse des nuances sont admirables ; partout il faut louer la légèreté et la transparence des demi-teintes et des ombres, les premières d'un gris bleuté verdissant, les secondes d'un bistre brunâtre.

Le coloris présente une harmonie froide, à rayonnement bleuâtre, dont la clef est la teinte marmoréenne d'une chair de septentrionale soustraite à l'action de l'air. Avec elle s'accordent le blanc un peu bleuté du linge, la nuance de la draperie, intermédiaire entre l'outremer et l'indigo, le feuillage des roses dans la chevelure et l'azur du ciel. Une contrepartie est fournie par

les jaunes d'or éteints et les ocres de la pomme, par l'orangé de la zone inférieure du ciel et par la couleur automnale du feuillage.

Une note de chaleur très tempérée est introduite par le rose des joues, des lèvres, du bouton des seins et des fleurs.

L'exécution est très prudente, très soigneuse, d'une sûreté parfaite.

La notice du catalogue contient deux erreurs ; elle transcrit mal le millésime qui est 1664 et non 1663 ; elle désigne comme modèle de la figure Constantia Reijnst qu'elle qualifie d'épouse de l'artiste. Or celle-ci s'appelait Anna du Pier et, l'année où fut peinte cette image, elle comptait quarante-six ans ! De plus, les vers de Jan Vos sur un portrait de Constantia Reijnst par B. van der Helst, invoqués à l'appui de cette thèse, ne spécifient nullement que cette personne ait posé pour une Vénus. Qu'on juge plutôt : « Viens, Apelles hollandais. Constantia Reijnst t'attend pour vivre sur la toile ; un charmant visage réclame un pinceau habile ; la nature a réuni en elle Vénus et Minerve et l'on voit, chose rare, la beauté alliée à l'esprit ».

Au musée Kunstliefde à Utrecht, la Vierge d'une *Sainte Famille* (n° 47), exécutée par B. van der Helst quatre années plus tôt, montre sur son visage les traits de notre figure et, sur sa poitrine découverte, une interprétation identique du nu.

Une ressemblance également frappante allie notre déesse à une *Jeune femme* exposée dans la galerie de La Haye (n° 545) ; en outre, de part et d'autre, c'est un modelé et un coloris pareils et aussi un mouvement semblable de la main droite.

Pl. 73. — 392. Toile. H. 1.02 — L. 0.83.

Don d'Ant. Brasseur, en 1879.

Échantillonnage. *Yeux*, gris ; *cheveux* châtain ; *linge*, blanc bleuté ; *draperie*, outremer indigo ; *fleurs dans les cheveux*, rose vineux ; *pomme*, ocre chaude. — Feuillage, ocre de feuille morte ; *une fleur à hauteur de l'épaule droite*, rose vermillon éteint. — Ciel : *à droite de la main*, azur pâle ; *horizon*, orangé ; *le reste*, gris lilacé.

Signé en bas, à gauche.

B. van der. helst · 1664

103

ISACK KOEDIJCK

LA LEÇON DE LECTURE



ITTORESQUE, poétique, émouvant, un effet de ce genre est irrésistible, pour peu que l'interprétation soit seulement suffisante. Or, il se trouve qu'ici elle est très juste et passablement originale.

Et d'abord l'unité de l'œuvre est remarquable. Tous ses éléments conspirent à l'éveil d'une même impression, profonde, presque douloureuse, de calme et de silence excessifs, de vie recluse et comprimée : d'une part, la faiblesse d'une lumière froide et oblique ; de l'autre, la rareté de l'expression, réduite chez l'homme à celle de la rêverie, chez la femme à celle de l'attention, chez l'enfant à celle du repos et de l'ennui, chez l'animal à celle de la somnolence ; ajoutons l'opposition suggestive de la gentillesse enfantine à une gravité presque funèbre, du jeu au travail !

L'harmonie est appropriée : toutes ses clefs sont réunies au centre d'intérêt sur le groupe de la mère et de son fils.

La première place appartient à une ample gamme de rouges, presque tous assombris ou rabattus, dont l'amorce est le vermillon chaud de la manche de la femme : tout autour se pressent de vastes étendues de brun roux clair étalées par le carrelage et par le noyer des boiseries, par le cuivre de marmites sur la garde-robe, le gris roux du costume de l'homme, le pelage blond roux du chat, le marron du volant de la cheminée. Pour contrastes, le vert mousse

du tablier de la mère et du coussin sur la chaise de gauche, le vert bouteille doux du vitrage, le vert de gris sombre des assiettes sur la tablette à droite.

Parallèlement se développe un jeu de bleus dont l'initiative appartient aux lilas de la jupe de la femme et de la culotte de l'enfant. Ils sont accompagnés par le bleu inclus, d'une part, dans les gris des murs et de la cheminée ; de l'autre, dans les noirs assez clairs des grandes ombres de l'âtre, du chapeau de l'homme, des objets pendus au mur du fond, d'une étoffe sur une chaise, d'un cadre, du couvre-chef sur la table et d'un autre accroché au-dessus d'un manteau de même couleur. Le pouvoir des uns et des autres est renforcé par une série de jaunes, dont le centre est la chevelure blonde du gamin et les extrémités un chaudron sur le placard, les paniers en osier, le porte-chandelle et le grand plat sur la cheminée.

Pour parfaire la froideur caractéristique de l'aspect, aviver l'éclairage et unifier la composition, beaucoup de blancs, d'ailleurs rapportés au centre d'intérêt, les taches principales correspondant au col et au bonnet de la mère et à la blouse de l'enfant.

La matière est dense et luisante ; la touche précieuse et sage.

Ce tableau a été doté par un faussaire du monogramme de Pieter de Hoogh, inscrit sur le bandeau inférieur de la fenêtre et visible sur la reproduction. Le bout de papier à terre porte des signes dont nous donnons l'image mais qui nous paraissent dépourvus de signification. Un *Intérieur* analogue, avec des variantes et animé par d'autres personnages, appartient au musée de Bruxelles (n° 252). Le style est bien celui de l'œuvre de l'artiste, signée et datée 1650, que possède l'Ermitage (n° 1257).

PL. 74. — **434.** Chêne, H. 0.63 — L. 0.48

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ÉCHANTILLONNAGE. FEMME : *jupe*, lilas sombre ; *manches*, vermillon ; *tablier*, vert anglais sombre ; *bonnet et col*, blanc, légèrement crémeux. — ENFANT : *cheveux*, blonds ; *blouse*, blanc bleuâtre ; *culotte*, lilas. — HOMME, gris roux sombre ; *chapeau*, noir bleuâtre. — CHAT, roux clair. — CARRELAGE, brun roux clair. — MUR, gris bleuté ; *solives*, brun clair. — FENÊTRES : *encadrement*, blanc bleuté cru ; *vitres*, vert bouteille clair ; *au travers*, des gris bleutés, des lilas légers, du vert mousse clair *provenant du mur d'en face ; vitres au battant ouvert*, vert bouteille rompu de noir. — MOBILIER : *placard*, brun clair ; *chapeau et manteau*, noir bleuâtre ; *marmites*, cuivre rouge *et* jaune. — *Siège*, noyer ; *coussin*, vert mousse sombre ; *table*, noyer ; *chapeau*, noir bleuâtre. — *A droite de la fenêtre : panier*, gris d'osier jaune ; *cadre*, noir. — *Volet clos*, terre d'ombre noirâtre ; *panier*, gris d'osier jaune éteint. — *Siège*, noyer ; *étoffes*, noires *et* linges. — *Objets au mur*, noirâtre ; *dans l'angle*, linge. — CHEMINÉE : *manteau*, gris bleuté ; *âtre*, gris lilacé ; *grandes ombres*, noirâtre ; *volant*, brun roux. — *Assiettes*, vert de gris très sombre ; *plat*, cuivre jaune ; *porte-chandelle*, cuivre jaune.

104

EMANUEL DE WITTE

TOMBEAU DE GUILLAUME D'ORANGE DANS LA NIEUWE KERK A DELFT



ICI se trouvent réunis les éléments essentiels de l'effet que nous concevons comme la fin d'une œuvre de peinture.

La vérité caractéristique des images de personnes rivalise avec celle des images de choses : d'un côté la significative vraisemblance d'attitudes et de mimiques diverses et amusantes ; de l'autre, l'illusion de l'espace et de l'atmosphère et une précision documentaire, exempte toutefois de sécheresse ; on en apprécie la rare qualité quand on se met à la place qu'occupait l'artiste, un retrait entre la muraille et un piédroit au bas des degrés menant du bas côté méridional au déambulatoire.

Cependant exactitude et expression se parent d'une apparence pittoresque, introduite surtout par la prestance, l'habillement et le geste du cavalier.

Mieux encore, elles possèdent le charme poétique d'une admirable notation de la lumière, de son rayonnement diffus comme de ses caresses et de ses vivacités.

A ces attraits s'ajoute celui d'une peinture excellente. Son harmonie se base sur une ample ordonnance de jaunes et de bleus : or pâle et blanc crémeux, ocre de feuille morte claire et gris ocreux ou olivâtre ; noir bleuâtre et lilas, gris noirâtre, bleuissant ou lilacé. Toutefois elle comporte aussi l'éclat

puissant d'une note écarlate, occasionnée par la vaste surface du manteau du cavalier et rappelée par des taches nombreuses, semées un peu partout, du fait d'émaux dans les écussons accrochés aux piliers.

Enfin, l'exécution se recommande par le choix d'une matière dense, transparente, luisante et par les mérites d'un faire sûr, savant, méthodique, expert aux souplesses et aux légèretés de la touche, de plus amateur d'accents lumineux et colorés.

Outre la signature de l'artiste, apposée en 1656, notre tableau montre maint signe artistique d'identité. C'est d'abord le style qui est celui des meilleures productions d'*Emanuel de Witte* ; c'est aussi la répétition par plusieurs de celles-ci de quelques-uns de ses traits distinctifs. Tel le parti-pris d'un vif éclat d'écarlate dont le prétexte est, dans une vue du même tombeau d'un point différent, appartenant à la collection Czernin à Vienne (n° 196), un manteau d'homme ; dans une autre faisant partie de la galerie Weber à Hamburg (n° 228), un vêtement de spectateur et, dans un *Intérieur d'église* (1667), au musée de Berlin (n° 898), une jupe de femme. Tels encore divers motifs de l'étoffage, comme celui de notre cavalier vu de dos qu'on retrouve dans le tableau de Vienne précité et dans le *Chœur de la Nieuwe Kerk d'Amsterdam* (1683), au musée de cette ville (n° 2699) ; comme celui de sa jeune compagne, qu'on reconnaît dans cette dernière œuvre et dans la composition de Berlin ; comme encore ceux d'un page et de lévriers, visibles sur la peinture de la galerie Czernin, et d'une mère avec un enfant sur le bras face au monument, montrée par la pièce de la collection Weber.

PL. 75. — 902. Toile. H. 0.97 — L. 0.85. — Acheté en 1890.

ECHANTILLONNAGE. ARCHITECTURE : *parties claires,* crémeux ; *ombres,* gris léger bleuté ou un peu verdi. — VITRAUX : *lumière,* rose. — SOL, gris bleu de pierre ou de marbre ; *aux lumières,* gris jaune de Naples. — MONUMENT : *marbre,* bleu noir et blanc. — ECUSSONS, surtout rouge et jaune. — CAVALIER : *manteau,* écarlate *à galon* argent ; *sur l'épaule, bande* lilas rose ; *chapeau,* gris jaunâtre, olivâtre aux ombres ; *linge,* blanc crémeux. — SON CHIEN, gris ocré. — JEUNE DAME : *jupon,* blanc crémeux, lilacé dans les ombres ; *jupe relevée,* jaune de feuille morte clair ; *le reste du costume,* gris noir chaud *et* blanc crémeux. — MENDIANT, gris pourpré ; *tablier,* gris bis. — FILLETTE : *jupe,* vermillon bruni ; *corsage,* gris noir ; *coiffe à fond* jaune verdâtre. — HOMME DERRIÈRE ELLE, jaune olivâtre *et* noir. — FEMME : *manches,* écarlate ; *coiffure,* gris jaune éteint. — MÈRE : *corsage,* noir pourpre ; *jupe,* gris olive. — ENFANT SUR SON BRAS, gris *et* jaune d'or ; *plume* blanche. — PETIT GARÇON, manteau gris lilas légèrement pourpre. — PAGE : *costume,* olive clair ; *manteau sur le bras et l'épaule gauches,* gris lilas. — CHIENS, noir lilacé *et* blanc et noir. — PERSONNAGES A GAUCHE : *l'un,* lilas sombre ; *l'autre,* gris olive clair.

Signé sur une dalle dans l'angle inférieur de gauche.

105

EMANUEL DE WITTE

LE PRÊCHE



CETTE fois, c'est l'effet poétique qui l'emporte, effet de gravité, de recueillement, de mystère, conséquence d'un vif contraste du clair et de l'obscur et de la prépondérance de ce dernier.

La première impression de l'œil — c'est aussi la plus forte — provient de la tache brillante que le soleil plaque sur un pilier à droite; la seconde a sa source dans l'illumination du fond ; la troisième, causée par les clartés secondaires éparses sur les personnages du premier plan, signale à l'esprit l'assemblée des fidèles; après le ciel, la terre; après le sentiment du divin, l'idée de l'homme.

Nous retrouvons ici les qualités de vérité et de pittoresque que nous avons relevées dans l'œuvre précédente; nous reconnaissons également le même principe d'harmonie, mais appliqué dans une tonalité plus grave, au moyen d'un jeu de jaunes engrisés et de bleus lilacés ou noircis, relevé d'un peu de citron pâle et d'azur éteint. Tout juste une parcelle de rouge très rabattu sur le jupon de la femme assise à droite de la fillette.

L'artiste paraît avoir eu un faible pour ce thème dont il multiplia les variantes au cours de sa carrière. Dans toutes, le point de vue est le même et pareil l'arrangement; dans le plus grand nombre se répète le motif d'un

personnage à ample manteau et de son chien à proximité, l'un et l'autre en premier plan et généralement à la même place. Nous citerons comme exemples : un *Intérieur d'église réformée* (1651), dans la collection Wallace (n° 254) ; un *Intérieur d'église* (1656), à Rotterdam (n° 346) ; un *Intérieur de temple protestant*, à Anvers (n° 789) ; un *Intérieur de la Oude Kerk d'Amsterdam*, dans la National Gallery (n° 1053) ; un *Intérieur d'une église* (1668), à La Haye (n° 473) ; un *Intérieur d'église gothique* (1677), à Amsterdam (n° 2698) ; un *Prêche*, dans la galerie de Gotha (n° 197) ; un autre à Bruxelles (n° 522), etc.

Notre peinture est de la dernière manière du maître, qui force les effets de lumière aux dépens de ceux de couleur, imprime à l'harmonie une apparence un peu noirâtre et trahit quelque pesanteur dans la touche. Aussi, sous le rapport du style, se différencie-t-elle des trois premiers tableaux énumérés ci-dessus, tandis qu'elle est apparentée aux autres, surtout à ceux de La Haye et de Gotha. Sans doute est-elle contemporaine de la huitième décade du XVIIe siècle.

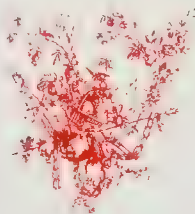
E DEWITTE

PL. 100. — **901.** Chêne. H. 0.57 — L. 0.43

Don d'Ant. Brasseur, en 1879.

ECHANTILLONNAGE. ARCHITECTURE, gris jaunâtre ; *grands clairs*, crème chaud ; *ombres*, gris bleuâtre — BOISERIES, jaune chaud tirant sur le roux ; *le volet de l'orgue*, bleu noirâtre. — VERRIÈRES : *en haut*, gris bleu clair. — ECUSSONS ARMORIÉS, azur et citron éteints. — PERSONNAGES : *costumes*, noir, gris ardoise lilacé dans les clairs ; *les lingeries dans l'ombre*, gris bleu pâle. — FEMME ASSISE A DROITE : *robe* ; écarlate éteint. — CHIEN, gris jaunâtre.

Signé sur une colonne, à droite.



106

JACOBUS WILLEMSZ DELFF (DELFIUS)

LA LECTURE INTERROMPUE

ORCEAU très intéressant par ses qualités de réalisme, de caractère, d'expression et d'aspect.

La vérité de l'imitation se marque par une notation très minutieuse des particularités de forme et de couleur de la chair du modèle : détail des rides, voire des plis menus à la racine du nez ; teinte bleuâtre de la peau au-dessous du globe de l'œil ; rouge vineux des affleurements sanguins aux pommettes et à l'extrémité nasale.

Cependant, ni la conscience de l'investigation ni la précision du rendu ne sont cause de sécheresse. Le modelé est souple ; les ombres, faites d'un gris plus ou moins brunâtre suivant leur force, sont transparentes ; les cheveux et la barbe ne manquent pas de légèreté. Même il y a des parties d'enveloppe et la figure tourne.

D'autre part, l'œil est très expressif et l'attitude est parfaitement significative du double état envisagé, celui de la rêverie et celui de l'inertie postérieure à un effort d'attention.

La présentation dénote le goût et le sentiment des effets de clair-obscur, auxquels l'harmonie subordonne décidément ceux de couleur. Très chaude, elle a pour note dominante, une nuance ambrée, brunâtre, dont l'émission résulte de l'attribution de la majeure partie de la surface à du marron, soutenu par du noir, et à un vert olive frotté de roux. Par exception à la

gravité générale de l'apparence, un jeu très restreint de jaune de laiton et de gris jaunâtre contrastés par du gris bleuté, anime un peu l'angle inférieur de gauche.

Au total, une apparence rembranesque, contredite par la minceur d'une matière planée, un peu vitrifiée, et par l'extrême application d'un pinceau d'ailleurs très sûr.

Aussi bien l'œuvre porte-t-elle, sur le revers ombreux de la page soulevée du livre, une fausse signature de Rembrandt.

L'attribution du catalogue est exacte. Pour être édifié, il suffit de comparer notre tableau avec un *Portrait d'homme*, signé et daté 1642, qu'expose le musée Boijmans, à Rotterdam (n° 70). Bien que cette peinture, qui ne vaut pas la nôtre, soit moins poussée au réalisme et au clair-obscur, la communauté d'origine est manifeste : de part et d'autre c'est une même tournure du personnage, une même gravité d'expression, une même coloration du fond, une même technique, voire une présentation toute pareille de la main. Toutefois, notre pièce nous paraît un peu postérieure.

Pl. 99. — 239. Chêne. H. 0.68 — L. 0.59.

Acheté en 1881.

Echantillonnage. *Œil*, brun ; *cheveux*, châtain sur le point de passer au gris ; *barbe*, grise. — Vêtement, marron brun ; *manteau*, noir. — Livre : *papier*, très bleuté ; *tranche*, gris jaunâtre. — Lorgnon : *monture*, laiton. — Fond, vert olive sombre, avec, *par endroits*, des frottis roux.



107

CORNELIS GERRITSZ DECKER

PAYSAGE



U sentiment, de la lumière, de la finesse dans les lointains, une caractérisation significative de l'aspect d'un tournant de rivière et de la profondeur obscure d'un sous-bois, une imitation très serrée du détail, une représentation très véridique du personnage et de son chien, enfin une certaine richesse de couleur, font l'agrément de cette page. Son défaut principal est une exagération de la précision et une application excessive de la facture, qui entraînent un peu de sécheresse et de lourdeur.

L'harmonie, qui est plutôt grave, se fait remarquer par la place qu'elle fait à une nuance de gris ardoisé clair, employée pour la plus grande partie du ciel et pour son reflet sur l'eau.

La matière est assez nourrie, notamment dans les feuillages.

L'étiquette de cette toile porte, à tort, le nom de Roelof de Vries, dont elle ne rappelle nullement la manière. Nous la trouvons très caractéristique du style de C. G. DECKER, que distinguent précisément son éclairage, son feuillé, son coloris, la teinte dominante de son ciel et de son eau. Il n'est pas jusqu'à l'arrangement de sa composition qui ne l'apparente à plusieurs œuvres de l'artiste. Comme particulièrement semblables, nous citerons : au Louvre, un *Paysage avec figures* (n° 2346) ; à Nancy, un *Bord de rivière* (n° 209) ;

à Nantes, une *Chaumière sous de grands arbres au bord d'un canal* (n° 530); dans la National Gallery, un *Paysage avec figures* (1669) (n° 1341); à Copenhague, un *Paysage avec figures et animaux* (1666) (n° 82); à Anvers, un *Paysage* (n° 655); à Bruxelles, le *Pont de bois* (n° 146), attribué, avec juste raison, à l'artiste.

PL. 98. — **254.** Toile. H. 0.52 — L. 0.83.

Don d'Ant. Brasseur, en 1885.

ECHANTILLONNAGE. FEUILLAGES, vert roux, roux; *les clairs*, vert de gris. — TERRAIN, sablonneux clair. — CIEL, le bleu légèrement glacé de gris ardoisé clair, *à gauche en haut; nuées en haut, à mi-hauteur, à l'extrême gauche*, gris ardoisé clair. — EAU, idem. — PERSONNAGE: *gilet*, garance rose; *manches*, vert d'eau; *culotte*, ocre; *bas*, bleu; *chapeau*, paille.



108

PHILIPS WOUWERMAN

HALTE DE CHASSE



PAGE charmante, pleine de séductions.

Et d'abord celle d'une vérité significative. Autant les formes réflètent la réalité, autant les expressions sont animées, amusantes et vraisemblables. A cet égard, les animaux valent les hommes, et la justesse suggestive du mouvement du chien qui s'élance ou des signes d'inquiétude de la monture de l'amazone n'est pas moindre que celle des apparences d'effort attentif ou de délassement qu'offrent respectivement le cavalier et sa dame. D'autre part, les physionomies impressionnent aussi bien que les gestes : elles sont caractérisées, vivantes, spirituelles. Ajoutons que l'exactitude se pare d'élégance.

C'est, en outre, le double et puissant attrait d'une distribution piquante de la lumière — délicieuse sur le visage de la jeune femme — et d'un coloris gai, pimpant, qui associe des vivacités et des finesses.

L'harmonie a pour clef la blancheur, vaste et bien évidente, qu'expose la robe du cheval du chasseur et à laquelle font cortège des blancs crémeux, des blancs salis, des jaunes pâles ou éteints. Importante par son étendue, cette gamme se trouve encore mise en valeur par l'opposition de bleus, dont plusieurs sont des plus énergiques. Elle est d'ailleurs soutenue par l'éclat de plusieurs taches d'écarlate, par le rayonnement d'un rose carminé et par

la sourdine de bruns et de roux, les uns et les autres fortement contrastés par des verts graves ou gris.

Un dernier agrément résulte de la qualité de l'exécution qui est précieuse, sans minutie ni sécheresse, abonde en délicatesses et recherche l'accent aux grandes clartés.

La lecture du monogramme de P. Wouwerman, inscrit sur une pierre, en bas à droite, n'est rien moins qu'indispensable à l'identification de cette peinture.

D'abord elle partage, avec maintes œuvres de l'artiste, plusieurs détails de composition et de palette. Nos personnages font partie de la figuration ordinaire de leurs scènes. Ainsi, nous reconnaissons notre cavalier dans un gentilhomme d'un tableau de la National Gallery, intitulé *Au bord de la mer* (n° 880); sa compagne dans une amazone de la *Halte de chasseurs et de cavaliers*, au Louvre (n° 2630); l'un et l'autre dans deux acteurs de la *Chasse au cerf*, à la National Gallery (n° 975); notre chien retenu se découvre également sur ce dernier tableau. Une réplique exacte de notre pièce se voit au musée de Cassel (n° 360); mais elle est de qualité très inférieure, d'un faire lourd et d'une coloration sourde, tirant vers les gris bleus.

Sous le rapport du style, la luminosité de l'harmonie, sa tonalité légèrement ambrée, la délicatesse de la touche, désignent notre morceau comme une production du milieu de la carrière du maître, tout à fait dans la note, pour prendre un exemple, du *Retour de la chasse*, au musée de Dresde (n° 1439).

Pl. 76. — **906**. Chêne. H. 0.35 — L. 0.41.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

Échantillonnage. Cavalier : *jaquette*, vert anglais chaud ; *cravate et manchettes*, blanc ; *chapeau*, bleu noirâtre ; *plumes*, gris beige, *un bout*, blanc ; *ruban*, écarlate ; *gibecière*, roux ; *cor*, cuivre. — Cheval, pommelé blanc crémeux aux clairs ; *ailleurs*, *des* gris bleuâtres légers. — Chien, jaune bis, taché de roux. — Dame : *robe*, rose légèrement vineux ; *robe de dessous*, jaune de Naples ; *fichu*, blanc ; *manchettes*, blanc et bleu vert d'eau pâle ; *nœud sur la poitrine*, écarlate ; *chapeau*, brun ; *deux plumes*, blanches, *une* bleue. — Monture, alezan ; *les grands clairs de la croupe*, jaunâtres ; *tapis de selle*, bleu de roi ; *galon*, or ; *cordon sur la croupe*, *brides*, *rubans au fouet*, bleu de roi clair. — Faucon : *chaperon* écarlate. — Piqueur : *veste*, écarlate ; *manches*, lilas chaud ; *gibecière*, ocre *et* or fauves. — Chien, roux. — Cavalier en arrière-plan, ocre salie. — Terrain : *premiers plans*, brun chaud ; *lointains*, vert de gris cendré. — Statue et bassin, gris jaunâtre. — Troncs et branches, brun roux léger. — Végétation, vert bleuâtre. — Ciel : *éclaircie*, azur pâle ; *nuées*, blanc crémeux ambré, gris pourpré.



109

CORNELIS PIETERSZ BEGA

SCÈNE DE CABARET



E tableautin amuse notre curiosité par le piquant d'une scène un peu crapuleuse mais traitée avec humour, par la tournure caricaturale de personnages chargés, par la vivacité véridique de leur expression. En même temps, il affecte agréablement notre œil par l'aspect pittoresque du théâtre, par l'effet poétique d'un éclairage contrasté, par l'originalité de son harmonie : celle-ci, en effet, est dominée par une note ample et forte de bleu lilacé, que confirment, en sourdine, des jaunes éteints, des ocres terreuses, des gris bis ou olivâtres, des verts de gris cendrés ; qu'échauffent des radiations contenues de garance rabattue, d'ocre rougeâtre, de pourpre ; qu'animent enfin des taches nombreuses de blanc pur ou sali. Il tire encore avantage de l'excellence de sa matière, dense et luisante, ainsi que des marques de fermeté et de souplesse que montre le travail.

Il y a dans cette peinture un tel étalage de marques d'identité que c'est à peine si l'existence d'une signature entre en ligne de compte. Types, accessoires, palette, principe de l'arrangement font partie d'une formule dont C. BEGA a un peu abusé. Comme particulièrement proches, nous signalerons une *Scène d'intérieur*, dans la collection Carstanjen, à Berlin (n° 2) ; une *Prière avant le repas* (1663), à Amsterdam (n° 460) ;

C Bega

un *Chimiste dans son laboratoire*, dans la galerie de Cassel (n° 279). Ces trois compositions présentent, à la même place le motif de la fenêtre qu'on voit dans la nôtre; la première ajoute encore la ressemblance d'un morceau d'étoffe posée sur l'appui, exactement de la même façon, d'un écran en planches tout pareil et d'un placard piqué de même. La fréquente apparition de figures répétant les traits de notre homme et de notre femme dans des œuvres datées 1662 ou 1663 [*], localise la date d'exécution de notre pièce au déclin de la carrière de l'artiste.

* Cf. *Joueurs au Cabaret* (1663) à l'Ermitage (n° 970); *Au Cabaret* (1662, dans la galerie de Schwerin n° [illegible]); *Famille de paysans*, au musée de Mayence (nos 102 et 103); *Famille*, à l'Institut Städel à Francfort s. M. (n° 211); *Au Cabaret*, dans la même collection (n° 211A), etc.

PL. 101. — **28.** Chêne. H. 0.37. — L. 0.32.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. HOMME AU PREMIER PLAN : *gilet*, brun violâtre ; *pantalon*, vert de gris cendré ; *chapeau*, noir bleuâtre. — FEMME : *corsage*, lilas bleu ; *tablier*, gris bis sale ; *linge*, blanc douteux. — SON VOISIN : *gilet*, gris ocre terreux ; *manches*, lilas sombre. — HOMME URINANT : *gilet*, brun lilas ; *culotte*, gris pourpre ; *linge*, blanc sale. — VISAGES, rougeâtres. — MURS, gris olivâtre clair ; *écran de planches*, gris ocre sourd ; *volet, banc, futailles*, gris olivâtre clair ; *pot*, étain. — BAIE DE LA FENÊTRE : *feuillages*, gris lilacé ; *bout de ciel*, azur franc. — *Chiffon sur l'appui de la fenêtre*, garance éteinte ; *objet à terre à gauche*, idem, encore plus rabattue. — *Cartes, papier sur le tonneau, placard, fenêtre au fond*, blancs divers.

Signé en bas, à gauche



110

CLAES PIETERSZ BERCHEM

SITE ITALIEN AU COUCHER DU SOLEIL



En même temps qu'il flatte l'œil, ce paysage incline l'imagination dans un sens agréable.

C'est qu'il est très lumineux, riche en oppositions, bien composé et étoffé avec goût. C'est, surtout, que son coloris s'ordonne sur une chaîne de jaunes, dont l'amorce est l'horizon et dont le développement, parallèle à l'échelonnement des lumières, s'achève au premier plan. Elle se partage d'ailleurs entre deux gammes : une première, au fond, est faite d'orangé pâle, avivé par les blancheurs des nuées et exalté par les gris bleutés de leurs ombres et par les verts de gris des feuillages ; la seconde, plus grave, à base d'ocre, de jaune indien, de gris jaunâtre, tire également avantage d'étroites taches de blanc et de parcelles de bleu de roi clair ou chaud, de violets, de gris lilacés, de bruns violâtres. L'une et l'autre sont animées par des touches menues de vermillon, d'écarlate, de brun rougeâtre.

La matière est belle, plutôt mince ; la facture experte et habile.

Nous ne comprenons pas qu'on ait pu cataloguer ce tableau sous le nom de Van der Bent ; il n'a rien de la manière vive, heurtée, empâtée de cet artiste, dont la galerie possède d'ailleurs deux exemplaires signés. Par contre, il offre les caractéristiques essentielles du style de C. P. Berchem et, en outre, sa signature. Il est tout analogue, notamment, à une *Fontaine romaine avec figures,*

de la galerie de Dulwich (n° 166); à trois compositions au musée d'Amsterdam (n°s 467, 468, 470), les *Trois troupeaux* (1656), un *Paysage italien* (1656), *En attendant le bac*; à un *Paysage italien*, au musée d'Anvers (n° 10). Dans une *Scène sur la côte*, de la collection Wallace (n° 25), on retrouve la pose du berger appuyé sur une vache ainsi que celle de la jeune mère.

PL. 102. — **38.** Toile. H. 0.96 — L. 1.20.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ÉCHANTILLONNAGE. CIEL : *horizon et au-dessus du petit arbre à gauche*, orangé pâle ; *nuées*, blanc dans les clairs, gris bleuté dans les ombres ; gris plombé *à droite en haut*. — TERRAIN, gris terre d'ombre, clair ou sombre. — PONT, idem. — ARBRES : *feuillage*, vert de gris ; *à l'extrême gauche*, teinte automnale claire. — BERGER : *casaque*, gris jaune de peau de mouton ; *manches*, bleu de roi chaud ; *culotte*, violet ; *jambières*, blanc. — PIÉTON AU FOND, ocre. — CAVALIER, vermillon sombre. — MÈRE : *corsage*, ocre ; *jupe*, bleu de roi clair ; *tablier*, blanc sale ; *langes de l'enfant*, écarlate. — FEMME AGÉE : *corsage*, ocre sombre ; *robe*, brun violâtre. — VACHES DEBOUT, ocre ; *couchée*, gris pourpré. — ANE, brun violâtre ; *ruban au front*, ocre ; *gland*, écarlate. — CHIFFON SUR PANIER, écarlate. — CHAIRS, basané rougeâtre.

La signature en bas, à gauche

NBerghem f

III

ISACK VAN OSTADE

PATINEURS



E grand attrait de cette œuvre — et aussi son originalité — résident dans sa peinture.

Trois traits la distinguent.

Elle est polychrome, recherche la couleur tendre et le ton léger et préfère la nuance complexe à la teinte franche : ainsi elle affectionne le rose, une sorte de vert turquoise, le vert d'eau, le vert de gris, le lilas, le blanc crémeux ; elle aime à allier plusieurs de ceux-ci sur le même costume ; elle marque un faible pour le rouge, composant la gamme dominante de roses divers et de roux bitumineux balancés par des verts doux et des verts mousse.

Une particularité ni moins frappante, ni moins séduisante, est un parti-pris de constituer la clef de l'harmonie avec une tache de blanc — en l'occurrence, la robe du cheval debout au milieu du plan médian — avec accompagnement par la blancheur des parties claires des nuées, de la glace, du chien, du vêtement du pousse-traineau, des bas de l'homme au balai, du col de celui qui ajuste ses patins.

Le faire est approprié, large, léger, fantaisiste.

Cependant, nous recevons encore une heureuse impression de l'effet de nature, notamment du nuage qui est très beau, et des figurines qui sont animées et caractérisées.

Cette production de la vingtième année du maître manifeste déjà la tournure de son art en sa période de maturité (*). Ainsi, il est impossible de ne pas reconnaître en elle l'aînée de peintures comme les *Patineurs*, de la Pinacothèque, à Munich (n° 378), qui sont de 1644; l'*Hiver*, au musée d'Anvers (n° 467), postérieur d'un an; le *Lac gelé*, à l'Ermitage (n° 964), qui est marqué 1648.

Isack. van Ostade
1641

Aussi bien est-elle apparentée à l'œuvre de l'artiste par des répétitions de motifs et de détails comme — sans parler du cheval blanc et du chien, si fréquents qu'ils équivalent à une signature — celui de l'homme attachant ses patins, reconnaissable dans une scène semblable, à Dresde (n° 1491), le personnage tombé en arrière-plan, aperçu sur la pièce d'Anvers précitée, etc. Nous signalons, pour l'extrême ressemblance de l'arrangement, la *Scène hivernale*, de la collection Wallace (n° 73) et, pour celle du style, une *Fête au village, l'hiver*, dans la galerie du château de Würzburg (n° 72).

(*) Le fac-similé proposé par le catalogue du Musée est inexact : il marque 1644.

PL. 103. — 583. Toile. H. 0.88 — L. 1.10.

Don d'Ant. Brasseur, en 1885.

ECHANTILLONNAGE. CIEL : *nuées*, clairs blanc crémeux, ombres gris lilacé. — GLACE : *premier plan*, roux ; *le reste*, blanc bleuissant. — ESTACADE, ARBUSTE, BATEAUX, MURAILLES, roux bitumineux. — TOITURES, vert de gris chaud *ou* clair. — HOMME AJUSTANT SES PATINS : *manteau*, roux bitumineux ; *béret*, rose vineux sombre. — HOMME A L'EXTRÊME DROITE : *jaquette*, lilas sombre ; *bas*, vert bleu chaud. — HOMME AU BALAI, *en* vert mousse clair ; *bas*, ocre claire. — PETIT HOMME DERRIÈRE LUI, lilas clair. — GAMIN POUSSE-TRAINEAU : *veste*, rose vineux glacé de blanc dans les clairs ; *culotte*, vert turquoise. — CELUI DANS LE TRAINEAU : *veste*, gris jaune pâle ; *culotte*, rose. — GAMIN EN PREMIER PLAN : *veste*, ocre claire ; *culotte*, vert turquoise. — TRAINEAU DE DROITE : *cheval*, brun roux. — IDEM DE GAUCHE : *cheval*, blanc crémeux ; *draperie sur son dos*, lilas clair. — FEMME ASSISE, lilas clair *et* rose. — HOMME PENCHÉ, vert turquoise. — HOMME DERRIÈRE LE CHEVAL : *manteau*, vert turquoise ; *béret*, rose. — GAMIN DEBOUT AVEC BATON, rose. — CELUI QUI POUSSE UN TONNEAU, lilas clair. — CHIEN, brun roux *et* blanc crémeux. — TRAINEAUX, jaune bis sali.

Signé sur la bordure du bateau, à gauche.



112

ISACK VAN OSTADE

ABATTOIR RUSTIQUE



EUVRE complète, qui groupe les effets propres d'un réalisme scrupuleux relevé par du pittoresque et idéalisé par du sentiment : ceux d'une interprétation expressive de la densité de l'atmosphère, des vivacités de la lumière, de la transparence de l'ombre et des diverses modalités de leurs pénétrations ; ceux enfin d'une caractérisation amusante des personnages, d'une coloration riche et nuancée, d'une technique consommée.

A elle seule l'harmonie est une cause nécessaire et suffisante de plaisir esthétique.

Du commencement à la fin de la contemplation nous sommes sous le coup d'une vive sensation de jaune, constituée par une dominante d'ambre fauve et par des impressions secondaires de blanc crémeux, de gris jaune ou bis, de jaune paille, de jaunes roussis. Ces derniers ménagent un passage vers des ocres rouges et des bruns pourpres qui, à leur tour, mènent à des vermillons et à des écarlates. Pour le contraste, une note puissante de bleu introduite par la tache restreinte mais bien évidente de l'azur franc ou laiteux du ciel, et par des rappels en des lilas et en des verts Véronèse ; ceux-ci servent de transition vers des touches rares de vert de gris, de vert cendré, de vert anglais éteint.

Une chaîne de blancs gras, crémeux ou salis, unifie la composition en même temps qu'elle met de la lumière et du piquant dans le coloris.

La matière est excellente, diaphane et luisante ; une brosse experte et légère tire ingénieusement parti, selon les exigences de l'effet, de la fluidité translucide d'un frottis, de la solidité d'une pâte, de l'accent d'une épaisseur.

Nous avons là un spécimen remarquable de l'art d'ISACK VAN OSTADE, à la date de 1645, sous l'influence de Rembrandt.

La galerie nationale de Buda-Pest expose, sous le n° 282 de son catalogue de 1898 et sous le titre *Le boucher* (1642), un tableau tout à fait analogue sous le rapport de la composition comme de l'harmonie, mais très inférieur sous celui de la qualité. Nous y reconnaissons notre bambin gonflant une vessie qui apparaît également, en compagnie de ses camarades, dans un *Intérieur rustique* (n° 381) du musée de Darmstadt, dans une *Chambre de paysans* et dans une *Charcuterie*, l'une et l'autre dans la galerie d'Aix-la-Chapelle (nos 308 et 308 A).

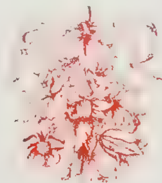
Isack. van Ostade · 1645

PL. 77. — **582.** Chêne. H. 0.57 — L. 0.51

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. FEMME : *jupon*, brun pourpre ; *jupe retroussée*, ocre rouge rabattue et éteinte ; *corsage*, vert Véronèse chaud ; *fichu*, blanc sale. — HOMME : *casaque*, lilas ; *bonnet*, blanc sale. — ENFANTS : *(de gauche à droite)*. I. *Costume*, gris lilacé ; *chapeau*, gris noirâtre ; *la vessie*, jaune. — II. *Veste*, pourpre ; *pantalon*, gris olivâtre ; *chapeau*, gris noirâtre. — III. *Costume*, gris ocreux ; *bas*, blanc sali ; *bonnet*, gris jaune sale, blanchâtre aux grands clairs. — IV. *Costume*, gris lilas ; *chapeau*, gris jaune éteint. — PORC, crémeux gras ; jaune blond, écarlate pâle. — SEAU, gris verdâtre. — OBJETS, gris de bois usagé ; *à gauche*, osier roux ; *loque à gauche du dormant de la porte*, brun pourpre. — MUR, jaune roux de pisé. — BAIE DE LA PORTE : *mur*, blanc crémeux ; ciel, azur laiteux et franc, un peu verdi ; verdure jaunâtre aperçue au travers du vitrage du dormant. — FENÊTRE AU FOND, vert cendré sombre. — EN HAUT : *du* jaune ombré de paille sèche, des verts roux, des verts pâles, des roux légers. — SOL, gris verdâtre ou jaunâtre, selon la place.

Signé en caractères pâles, au-dessous des enfants, près du cadre.



113

GERBRAND VAN DEN EECKHOUT

CONTINENCE DE SCIPION



ONNE peinture, chaude, haute en couleur, brossée en matière avec fermeté et décision, animée par des accents.

C'est au jaune que ressortit l'harmonie, du fait de la grande quantité d'or qu'introduisent un étalage d'orfèvrerie et des costumes somptueux et dont l'éclat se prolonge par le rayonnement contenu d'ocres graves et de gris jaunes.

Le bleu est en proportion, sous l'espèce d'indigo clair, de bleu céleste, d'une sorte de bleu de Prusse, de bleu d'acier, du gris bleu de l'argent et du satin blanc.

La chaleur indispensable à l'effet de la scène est fournie par des taches relativement étendues de garance et d'écarlate chaudes, de garance orangée, de vermillon éteint, tandis que des vivacités sont piquées par d'assez nombreuses touches de blanc.

La composition est significative, l'expression vive, diverse, vraisemblable. La figure du vieillard est fort belle et les accessoires sont rendus avec goût et conscience.

Exécuté en 1669, ce tableau est étroitement apparenté à celui que l'artiste peignit en 1664 sur le sujet de *Sophonisbe recevant une coupe empoisonnée* et que conserve le musée de Braunschweig (n° 260) : outre que la note du

coloris est pareille, la reine offre les traits de notre fiancée et une de ses duègnes le visage de la mère. Nous reconnaissons encore notre jeune fille et Scipion dans les deux héros de la scène d'*Abigaïl devant David*, exposée dans la galerie du château de Schleissheim (n° 797).

Nous devons signaler d'étranges ressemblances entre notre composition et une autre sur le même thème, par Joannes van Noordt, au Musée d'Amsterdam (n° 1762). De part et d'autre, Scipion a la même pose ; son torse et son bras sont disposés de même ; l'attitude de la fiancée est également pareille et les orfèvreries sont au même endroit. La peinture est de style semblable, mais plus chaude. Or l'œuvre de J. van Noordt est postérieure de quatre années !

PL. 104. — **293.** Toile. H. 0.45 — L. 0.50.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873. A été dans la collection van Brunen, à Amsterdam.

ECHANTILLONNAGE. SCIPION : *cheveux*, noirs ; *couronne*, laurier sombre ; *cuirasse*, acier bleuâtre *rehaussé d'ornements* en or ; *tunique*, garance chaude ; *manches et bas*, blanc ; *manteau*, écarlate chaud ; *bottines*, ocre brune. — FIANCÉ : *cheveux* noirs ; *vêtement*, drap d'or ; *bas*, garance orangée. — FIANCÉE : *cheveux*, blond cendré ; *robe*, satin blanc ; *épaulettes et ceinture*, or ; *manteau sur le bras droit*, outremer-Prusse clair ; *diadème*, perles. — MÈRE : *robe*, écarlate sombre ; *manteau*, bleu de Prusse ; *voile*, blanc jaunâtre. — PÈRE : *cheveux*, blancs ; *gilet*, gris jaune ; *pardessus*, gris lilacé ; *manches et béret*, écarlate sombre. — LICTEUR : *tunique*, bleu vert éteint ; *armure*, acier bleuâtre. — GARDE A LA GAUCHE DE SCIPION : *armure*, acier très bleuâtre. — GROUPE AU FOND, beaucoup de blanc. — OBJETS A TERRE, or *et* argent ; *ballot apporté*, bleu pastel. — SOL ET PIERRE, gris jaunâtre. — CIEL, azur *et* blanc.

Signé sur le degré.

G. v Eeckhout. fe
A° 1669.

114

GERBRAND VAN DEN EECKHOUT

LE DENIER DE CÉSAR



N premier mérite de cette œuvre est la clarté significative de l'exposition, résultant dans une bonne mesure de la vivacité très intelligible des expressions. Par du mouvement, par des aspects pittoresques, par un éclairage poétique il impressionne l'œil et l'imagination. Il achève la conquête du premier par l'attrait d'un coloris varié, riche et chaud, d'autant plus efficace qu'il est à base de jaune.

L'harmonie a pour amorce la nuance bouton d'or du costume du questionneur, amplement étalée et, de plus, violemment exaltée par le bleu de roi clair de la robe du pharisien à sa droite, par le violet du bonnet de celui-ci, par le lilas sombre de la tunique de Jésus et aussi par le vert de gris bleuâtre du rideau. La gamme se développe : vers la droite, par le jaune de Naples du gilet du personnage assis que contrastent le gris lilas de son pardessus et le brun pourpre de son béret; vers le haut, par le cuivre de la tringle et des anneaux et par le crémeux chaud de la pierre; vers la gauche, en sourdine, par l'ocre chaude du manteau de Saint Pierre en opposition avec le vert bleu grave de sa robe et par l'ocre empourprée du vêtement de l'homme à l'extrême gauche ; vers le bas enfin, par la couleur havane des bas de l'adolescent.

Une seconde clef est constituée par la garance brune du manteau de Jésus jouant avec le rideau, la robe de Saint Pierre et le gris verdâtre du sol. Des reprises sont ménagées par le grenat et l'écarlate du liseur en premier plan, que renforce le vert de gris de sa culotte ; par le cramoisi du siège du docteur au denier, par l'écarlate du tapis de la table, le roux des boiseries, le gris pourpre du costume du personnage debout à droite et le brun pourpre de l'habillement de son voisin ; vers la gauche, par des rougeurs brunes ou pourpres, que confirme la teinte verdâtre de la muraille.

Au total, un effet puissant, que favorise la largeur expressive de la facture.

Indépendamment de la signature de son auteur et du millésime 1673, ce tableau, de tournure toute rembranesque, porte des marques d'identité nombreuses et certaines. Sous le rapport de la peinture comme de la composition, il manifeste une formule chère à l'artiste. Ainsi l'arrangement général, avec un meuble faisant masse à droite, est renouvelé de celui d'une *Présentation* (1669) à Dresde (n° 1618) et d'un *Jésus parmi les docteurs* (1662) à Munich (n° 348) ; une harmonie semblable, avec le même parti-pris d'un rouge au premier plan, caractérise les œuvres précitées, comme aussi une *Présentation*, à Berlin (n° 820), une *Consécration du fils de Hanna et d'Elcana au Seigneur,* au Louvre ; le motif d'un gradin en hémicycle apparaît dans la pièce de Munich et dans celle qui, à l'Ermitage (n° 840), représente un *Savant* (1648) ; cette dernière montre, ainsi que celle du Louvre, l'accessoire du rideau. Enfin nos acteurs appartiennent à la troupe ordinaire du peintre : on reconnaît Jésus et Saint Pierre dans une variation sur le thème du *Denier de César* dans la galerie du château de Würzburg (n° 62), dans une *Femme adultère* au musée d'Amsterdam (n° 877) et dans une autre, de la collection Six, datée 1664 ; l'homme assis à l'extrême gauche figure dans le tableau de Munich et celui à droite dans *Esther et Aman devant Assuérus* à Cologne (n° 670) ; le voisin de ce dernier et le pharisien à la gauche de Jésus se voient dans la composition de la galerie Six, etc.

PL. 78. — 295. Toile. H. 0.87 — L. 1.04.

Acheté en 1888, sur le revenu de la fondation Brasseur.

Echantillonnage. Jésus : *robe*, lilas sombre ; *manteau*, garance brune. — Homme au denier : *vêtement*, bouton d'or ; *sorte d'étole*, gris de lin jaunissant ; *bonnet*, jaune pâle ; *le haut*, gris lilas pâle. — Son voisin a sa droite : *costume*, bleu de roi clair ; *bande de drap* d'or ; *encolure brodée*, or ; *bonnet*, violet. — Son autre voisin, brun pourpre. — Pharisien a droite : *gilet*, vert de gris ; *ceinture*, cramoisi ; *pardessus et bonnet*, gris pourpre. — Celui qui est assis : *gilet*, jaune de Naples ; *pardessus*, gris lilas ; *béret*, brun pourpre. — Adolescent : *pourpoint*, grenat ; *béret*, écarlate sombre ; *culotte*, vert de gris ; *bas*, havane.— Saint Pierre : *robe*, vert bleu chaud ; *manteau*, ocre chaude. — Homme a sa droite, rougeâtre. — Le dernier du même côté, ocre empourprée. — Sol, gris verdâtre. — Architecture : *à gauche*, gris verdâtre ; *à droite*, crème chaud. — Rideau, vert de gris chaud ; *au-dessus*, gris bistré ou verdâtre. — Chaise et tapis, écarlate.

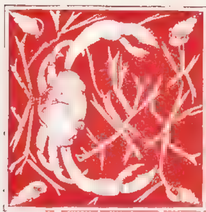
Signé à gauche, en bas, sur le degré inferieur.



115

JACOB BELLEVOIS

NAUFRAGE A LA COTE



ONSIDÉRÉE comme image ou comme peinture, cette petite marine est également remarquable.

Avec autant de sentiment que de fidélité elle caractérise la brume qui brouille l'horizon, la bousculade des nuées, l'émiettement des vagues heurtant les écueils et la pulvérisation de l'eau battue, la froide et sinistre illumination de la terre et de l'océan.

Elle séduit en même temps par la finesse d'une harmonie de gris délicatement nuancés de bleu, de lilas, de noir, de vert, de jaune, de roux, de rose ; par l'excellence d'une matière diaphane, luisante, comme vitrifiée ; enfin, par la légèreté et la souplesse d'une touche précieuse sans mièvrerie.

Interprétant comme une signature une inscription (*a v e 16*) lisible sur un ballot en dérive, le catalogue fait honneur de ce panneau au Flamand Bonaventura Peeters. Or une des caractéristiques de la manière de cet artiste est précisément l'absence des qualités distinctives de notre pièce : sa peinture est assez prétentieuse, lourde, opaque et sourde ; nous ne connaissons rien de lui qui approche seulement de l'œuvre que nous présentons.

La vérité est que celle-ci est une production de JACOB BELLEVOIS, très significative de sa façon et de la meilleure. Les plus proches parentes que nous lui ayons trouvées sont la *Vue d'un fleuve* dans la galerie de La Haye

(n° 535) et une variation sur le même thème au musée de Braunschweig (n° 396), datée 1664. Aussi bien reconnaît-on dans cette dernière, de dimensions presque doubles mais moins réussie, outre l'arrangement général, des détails à peine modifiés de notre composition : les bateaux, le rocher avec son château, les tours à droite, le mât auquel se cramponne un naufragé ; seulement celui-ci n'occupe pas la même place, il y a trois écueils au lieu de deux et une frégate s'intercale entre les deux navires en perdition.

PL. 79. — **595.** Chêne. H. 0.48 — L. 0.63.

Acheté en 1866

ECHANTILLONNAGE. MER : *au premier plan*, gris roux ; *ailleurs*, gris verdâtre, gris bleuté, gris jaunâtre, gris argenté. — CIEL, gris plombé ; *lumière*, blafarde. — ROCHERS, gris bleutés, *ou* verdâtres *et* gris verdâtres. — TOITURES DU CHATEAU, gris ardoisé. — TOURS, gris argenté. — BATEAUX : *coque*, gris noirâtre *pour celui au premier plan*, gris bleuâtre *pour l'autre ; voiles*, gris jaunâtre. — PERSONNAGES : *presque tous*, gris rosâtre. — PAVILLON, écarlate éteint. — AGRÈS, gris vert noirâtre.



116

GOVERT CAMPHUIJZEN

FIN DE CHASSE



NE des pièces les plus intéressantes de la collection, production remarquable d'un naturalisme très informé et d'un art fort expert.

L'intensité de l'observation, la vivacité du sentiment, la sincérité de la traduction sont manifestes en ces images de terrain, de végétation, d'animaux, si caractéristiques de l'aspect et de la tournure propres aux uns et aux autres. Elles sont encore plus frappantes et louables dans l'interprétation des apparences de la lumière et de l'atmosphère : car c'est l'effet de *plein air* que vise et atteint cette peinture.

Son coloris est clair, lumineux, très différencié et nuancé. Les ombres ne sont pas obscures, mais légèrement teintées de gris mauve ; sur la robe du cheval blanc luisent ces roses incertains que distingue un œil attentif et la coloration du sol détaille finement les jaunes et les gris divers d'une terre sablonneuse.

L'harmonie est tout ensoleillée et sa clef se trouve heureusement située au centre d'intérêt, la figure de cavalier en premier plan étant, selon toute vraisemblance, un portrait. En effet, la blancheur crémeuse du cheval et le jaune d'or de l'habit de l'homme font tache et toute la polychromie leur est subordonnée.

Et d'abord leur pouvoir impressionnant est multiplié par le contraste de

bleus faisant cercle autour d'eux : bleu vert grave du tapis de selle ; le même, éclairé, sur une des courroies en sautoir sur la poitrine du gentilhomme ; apparence bleuâtre des parties pommelées du cheval et des ombres du linge du cavalier ; bleu inclus dans le vert de gris des frondaisons et des herbages proches, dans le mauve des ombres portées, dans les noirs du costume du joueur de cor, du chapeau du personnage principal et des taches sur le pelage du chien ; enfin, gris lilas du vêtement de l'homme couché et des bas du sonneur, et bleu vert de gris des étoffes de celui qui présente le lièvre.

En outre, il y a dans le reste de la page reprise constante de ce thème initial.

Bien que maintenu en seconde ligne, le rouge n'en tient pas moins un rôle important : sa gamme a pour amorce le vermillon vif dont est teintée la culotte du cavalier en avant et elle se développe par des roux nombreux et étendus, clairs ou sombres, francs, orangeâtres ou brunis.

La matière est assez grasse, nourrie, travaillée avec décision et largeur.

L'attribution de cette toile est commandée par la note originale que nous venons de définir et qui est très signalétique de l'art de Govert Camphuijzen. Elle est donnée de façon toute semblable par les *Gardiens de bestiaux* au musée de Cassel (n° 370) ; par les *Paysans en goguette*, à Rotterdam (n° 44) ; par la *Ferme*, à l'Ermitage (n° 1059).

Pl. 80. — **144.** Toile. H. 1.13 — L. 1.55.

Acheté en 1884. — En 1881, dans la vente de la collection Roxard de la Salle, à Nancy. — Cité dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1875 (t. XII, 278) et en 1881 (I, 253).

Échantillonnage. Gentilhomme : *Justaucorps*, jaune d'or bruni aux ombres ; *linge*, blanc à ombres bleuâtres ; *culotte*, vermillon vif ; *bottes*, havane ; *chapeau*, noir bleuâtre ; *courroie sur la poitrine*, bleu vert vif. — Tapis de selle, bleu vert sombre. — Cheval, blanc crémeux, pommelé gris bleu. — Deuxième cavalier : *En* gris lilas roux ; *galonné*, or ; *bottes*, havane chaud ; *chapeau*, noir bleuâtre ; *cheval*, bai. — Homme couché : *en* gris lilas chaud ; *galonné*, or. — Homme au lièvre : *costume entier*, bleu vert de gris chaud. — Sonneur de cor : *en* noir bleuâtre ; *bas*, gris lilas chaud. — Piqueur : *en* noir bleuâtre. — Chien, noir violâtre et blanc. — Vache couchée : gris lilacé et noir violâtre. — Vache debout, roux, rougeâtre et blanc crémeux. — Arbres : *écorce*, gris jaunâtre ; *feuillage*, vert de gris, avec des parties orangées ; *herbages*, idem. — Terrain : *premier plan*, roussâtre ; *ailleurs*, crémeux très beurré dans les clairs, grisâtre dans les ombres. — Ciel, azur pâle et blanc crémeux.



117

JAN STEEN

L'OFFRE GALANTE



u'on l'envisage dans son ensemble ou dans ses détails, cette page apparaît également significative et amusante. L'exposition d'un sujet un peu scabreux est nette et claire à souhait, grâce, d'une part, à l'ordonnance centralisée de la composition et de la polychromie qui signale au premier regard l'objet et la manœuvre de cet amorçage galant et, de l'autre, à l'éloquence suggestive des visages et des gestes.

Ceux-ci, en effet, sont aussi vifs que variés, aussi spirituels que vraisemblables. Leur qualité est particulièrement manifeste dans l'expression complexe de l'hôtelier, de la jeune personne et des musiciens, mélange : chez le premier, de liberté cynique et d'obséquiosité professionnelle ; chez la seconde, d'empressement sincère et de réserve de commande ; chez les derniers, de distraction mentale et de mécanisme manuel.

Deux particularités distinguent le coloris : l'harmonie, assez chaude, est toute au rouge et c'est l'héroïne de la scène qui donne le ton.

La garance rose un peu cuivrée de son jupon est la note initiale d'une gamme amplement développée par de vastes parcelles de garance rose franche, d'orangé, de vermillon dégradé, de gris roussâtre qu'étalent respectivement le rideau, l'horizon, des toitures lointaines, le pavé, et par des taches nombreuses de rose chaud, d'écarlate, de lilas violâtres, de noisette et de brun

empourprés que sèment les visages et les costumes. Le tout, d'ailleurs, soutenu par un peu de vert grave et par beaucoup de vert de gris introduit, en nuances diverses, par les murs, le rafraîchissoir, la végétation du fond.

Un jaune de citron étendu sur l'envers de la robe de la demoiselle et exalté par le bleu de l'endroit, est le point de départ d'une série secondaire qui s'abaisse rapidement au niveau d'une ocre exposée par le gilet du cabaretier, pour s'éteindre, sitôt après, dans du vert et dans du rouge.

Enfin le tablier de l'aubergiste a été l'occasion d'attribuer au blanc un rôle considérable.

La facture est alerte et décidée.

En plus d'une signature, ce panneau offre plusieurs traits signalétiques de la manière et de la formule de STEEN : c'est sa tournure, sa palette, son harmonie ; c'est la présence de figures couramment utilisées par l'artiste, telles que celles de l'hôtelier, de la jeune personne, du violoneux, du chien. Comme exemples d'œuvres tout à fait semblables, nous citerons un *Jardin d'auberge* au musée de Karlsruhe (n° 260) et deux peintures à la National Gallery, le *Maître de musique* (n° 856) et *Sur la terrasse* (n° 1421).

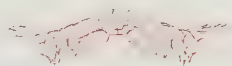
Steen

PL. 81. — 742. Chêne. H. 0.39 — L. 0.33.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ECHANTILLONNAGE. JEUNE FEMME : *cheveux*, châtain très clair ; *béguin*, noir ; *robe de dessous*, garance rose cuivrée ; *costume de dessus*, cobalt indigo ; *doublure*, citron éteint ; *fichu*, dentelle noire ; *bas*, vermillon, *souliers*, gris ocreux. — SIÈGE : *dossier*, chaudron brun. — HÔTELIER : *gilet de dessous*, vermillon éteint ; *gilet de dessus*, ocre claire ; *manches*, brun très pourpré ; *culotte*, idem ; *bas*, gris lilas ; *tablier*, blanc ; *chapeau*, noir. — VIOLONEUX : *costume*, noisette pourpre ; *chapeau*, marron clair. — SON COMPAGNON : *costume*, brun pourpre ; *collerette*, blanche ; *manches*, vert olive ; *chapeau*, noir. — FEMME VUE DE DOS EN DEUXIÈME PLAN, noisette pourpre. — HOMME RIANT, brun violâtre. — FEMME ASSISE A TABLE, brun pourpre. — SON VOISIN : *costume*, vert de gris noirâtre. — FEMME DEBOUT, vert d'eau jaunâtre. — HOMME A CÔTÉ : *bonnet*, vermillon éteint.— VALET : *vêtement*, gris lilacé sombre. — HOMME EMBRASSANT UNE FEMME, vermillon éteint. — CHIEN, blanc et brun roux. — MURS, gris verdâtre. — TENTURE, vert mousse et garance rose. — RAFRAICHISSOIR, gris verdâtre ; *bouteille*, osier roux. — SOL, gris roussâtre. — TOITURES DANS LE FOND, tuile claire. — CIEL, azur pâle, or engrisé ; *horizon*, aurore.

Signé près du cadre, au-dessous des pieds de l'hôtelier.



118

JACOB VAN RUISDAEL

MENACE D'ORAGE



Poésie et vérité !

Poésie d'une immensité de ciel, d'une menace d'orage, d'une lutte du soleil et de la nuée.

Vérité d'une perspective étendue, à plans nombreux et distincts ; des aspects caractéristiques d'un sol sablonneux, d'une végétation maigre, de nuages lourds et mouvants ; des effets d'une projection d'ombre et de coups de lumière ; de l'allure de figures d'hommes et d'animaux en marche.

Poésie et vérité unies en une peinture exquise qui satisfait la mémoire par la vraisemblance de ses couleurs et ravit les yeux par les raffinements d'une harmonie de gris jaunissants ou bleuâtres.

La gamme des premiers, qui est prépondérante, s'amorce au jaune de Naples de la zone la plus éclairée du champ de blé ; elle baisse le ton en se développant sur le reste de la culture, culmine aux clartés crémeuses des nuages, redescend aux plaques livides des illuminations lointaines et s'éteint dans les gris incertains des surfaces sableuses situées dans la pénombre.

Celle des seconds part des gris argentés qui luisent sur la croupe du cheval et sur les parties de terrain très éclairé qui l'avoisinent ; elle ricoche sur l'écorce de l'arbre abattu à gauche, s'étale sur les flancs ombrés des nuées et se perd dans des verts cendrés épars sur la droite.

La légèreté de l'une et de l'autre est consolidée par des teintes parentes plus vives et plus nourries : d'une part, un peu d'ocre orangée sur les tranches du tronc et sur les derniers rideaux de feuillage à droite, un rien d'ocre sombre sur le monticule au delà du champ de blé ; de l'autre, des gris lilacés aux grandes ombres des nuées, de l'azur clair dans le ciel, du gris ardoisé sur les toitures, du bleu sombre sur les vêtements des piétons.

Le tout se trouve échauffé à point par des roux plus ou moins bruns, distribués sur la plus grande partie de la végétation arborescente et sur les mamelons de l'avant, en contraste avec les verts de gris et les verts cendrés précités.

La matière est fine, précieuse, luisante ; la touche allie à merveille la précision, la délicatesse, la fermeté et la souplesse.

C'est là un excellent échantillon de l'art de J. van Ruisdael, si caractéristique de sa manière, que le témoignage d'un monogramme parait superflu. Il rappelle de très près un *Champ de blé,* au musée de Rotterdam (n° 262), traité dans le même esprit, mais avec un moindre succès ; un *Village dans les dunes,* à Dresde (n° 1503) ; une *Vue prise aux environs de Groningen,* à l'Ermitage (n° 1148) ; une *Plaine boisée,* à la National Gallery (n° 990).

Pl. 82. — 687. Toile. H. 0.445 — L. 0.54.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

Peut-être faut-il voir dans notre tableau celui que Smith signale au n° 47 de son catalogue de l'œuvre du maître. Sa description convient et les dimensions sont très voisines : H. 0.457 — L. 0.533.

Echantillonnage. Ciel : *en haut à gauche,* azur clair : *nuages : clairs,* blanc crémeux ; *demi-teintes,* gris argenté ; *ombres,* gris lilacé. — Terrain : *parties dans la pénombre,* gris jaunâtre ; *parties illuminées,* gris argenté. — Végétation : *arbres, arbustes, végétation du premier plan,* brun roux, mêlé de vert ; *herbe très éclairée,* gris argent ; *cultures à droite,* vert cendré ; *rideaux d'arbres lointains,* orangé de feuillage automnal ; *zones lumineuses,* jaune brun blafard ; *champ de blé : d'avant vers le fond,* jaune de Naples, jaune de Naples engrisé, vert de gris, idem plus chaud. — Monticule derrière le champ, ocre brune. — Toitures, ardoise claire. — Tronc d'arbre, écorce argentée de bouleau ; *tranches,* ocre orangée. — Cavalier : *manteau,* écarlate. — Cheval, blanc, *les parties illuminées de la croupe,* gris argenté. — Piétons, bleu sombre.

Le monogramme dans l'angle inférieur de droite.

119

JILLIS ROMBOUTS

PAYSAGE



Un peu de sécheresse dans la facture n'empêche pas que ce paysage ne soit fort agréable à contempler. Bien composé, frais, lumineux, avec des parties très caractérisées, il manifeste et communique le sentiment de la nature.

Lié à une matière nourrie, son coloris est très signalétique. Il est, en effet, dominé par une gamme de gris jaunes froids, dont le sable illuminé du talus, dans l'angle inférieur de droite, est à la fois le prétexte et la clef. La suite du développement se maintient à une hauteur voisine, du fait de l'écorce du gros arbre; elle s'éclaire au blanc crémeux de l'horizon et des nuées; elle est aggravée par des ocres étalées sur les surfaces ombrées du terrain, enfin animée par la vivacité de taches menues de citron pâle qu'introduisent des fleurs en premier plan et les vêtements des personnages.

Son pouvoir impressionnant est accru par l'effet d'une importante série de bleus francs ou rompus, occasionnée par la partie sereine du ciel reflétée dans l'eau, par le gris lilacé des ombres des nuages, par quelques touches d'outremer, enfin par l'apparence nettement bleuâtre du vert de gris dont est colorée la plus grande portion des feuillages. Cette dernière particularité est un second signe distinctif de la peinture qui, toutefois, comporte aussi des verts émeraude même assez durs.

Le rôle du rouge est infime, sa part étant réduite à quelques parcelles de roux, de gris et de brun pourpres.

Selon le catalogue, ce tableau serait de Simon Dubois. Cependant les traits que nous venons de relever sont très caractéristiques de la manière de JILLIS ROMBOUTS : ajoutons que l'arrangement de l'ensemble et plusieurs éléments de notre composition, notamment les motifs d'un monticule sablonneux, d'une maison encastrée dans la verdure, étaient pour cet artiste de pratique courante.

L'évidence de la filiation est particulière quand on compare notre pièce à des œuvres de J. Rombouts, telles que le *Paysage*, de l'Ermitage (n° 1780) ; celui qui, dans la galerie de Gotha, porte le numéro 122, ou encore le *Paysage boisé*, au musée d'Amsterdam (n° 2406).

Aussi bien notre toile porte-t-elle le monogramme du peintre, inscrit sur une saillie pierreuse à gauche en bas.

PL. 105. — **266.** Chêne. H. 1.10 — L. 1.01

Don d'Ant. Brasseur, en 1885.

ÉCHANTILLONNAGE. TERRAIN : *parties illuminées*, gris jaune clair ; *parties ombrées*, gris ocreux ; *au premier plan à gauche*, gris pourpre violâtre.— VÉGÉTATION : *à gauche*, vert émeraude dur ; *ailleurs*, vert de gris ; *au loin*, vert de gris bleuté clair ; *au premier plan à gauche, fleurs*, jaune citron.— ARBRE : *tronc et branches*, gris jaune clair ; *feuillages*, vert de gris clair et chaud, avec des parcelles de vert roux. — MAISON, gris ocreux et roux ; *toiture*, tuiles brun roux. — MAISONS LOINTAINES, gris ocreux ; *toits*, ardoise. — CIEL, azur pâle ; *nuées*, crémeux *et* gris lilacé. — EAU, reflet du ciel. — GAMIN : *gilet*, brun pourpre ; *manches et taille*, jaune citron. — HOMME COUCHÉ : *gilet*, outremer cobalt ; *manches*, citron. — CHEVAUX, brun pourpre



120

JAN VREL

INTÉRIEUR DE TISSERAND



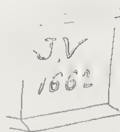
Il y a beaucoup à louer dans ce petit tableau.

C'est d'abord le charme gracieux de l'inspiration; puis la gentillesse délicieuse du visage de la jeune mère, la vivacité et le naturel de son expression, la juste caractérisation de la tournure d'un enfant, la vérité des attitudes et des gestes; et aussi la recherche heureuse d'effets de lumière pittoresques.

En outre, le coloris est d'un peintre: clair, bigarré, haut en couleur, avec des hardiesses de palette et d'harmonie.

Rayée de bleu céleste, de lilas, de blanc, de jaune, la couverture exposée à droite est le nœud de la polychromie, que distinguent la prédominance du bleu et l'importance du blanc.

La clef de la gamme fondamentale est l'ample surface de cobalt clair que définit le tablier de la femme. Un cortège lui est formé par un vert de gris bleuâtre largement étalé sur le caraco de la mère et sur la robe de l'enfant, et par un lilas appliqué sur la brassière de celui-ci, tandis que l'azur du ciel, le bleu et le lilas clairs de l'étoffe sur le panier et le gris lilacé des murs l'accompagnent de plus loin. Le pouvoir impressionnant de cet ensemble, déjà considérable en raison de la surface occupée, se trouve encore accru du fait de son contraste avec de l'ocre, du jaune franc et beaucoup de gris jaunâtre.



Cependant, en même temps que du piquant résulte d'une énergique mise en vedette des blancs, de la chaleur naît du rougeoiement du carrelage et du rayonnement de deux taches notables de vermillon et d'écarlate.

La séduction du spectateur est achevée par l'attrait d'une technique libre, large et legère.

Cette peinture n'a rien à voir avec l'art de J. D. Oudenrogge, que le catalogue présente comme son auteur. Elle est incontestablement de la même main qu'une *Cuisine*, conservée à l'Ermitage (n° 1760). De part et d'autre, c'est la même tonalité, la même vision bleue et aussi le même monogramme.

PL. 101. — **586.** Chêne. H. 0.375 — L. 0.31

Acheté en 1887, comme etant de J. Vermeer de Delft.

ECHANTILLONNAGE. MÈRE : *caraco*, vert de gris ; *manches visibles d'un vêtement de dessous*, ocre ; *jupe*, vermillon orangé sombre ; *tablier*, bleu de cobalt clair ; *lingerie : ombres*, gris légèrement lilacé ; *souliers*, noirs. — ENFANT : *brassière*, lilas sombre ; *robe*, vert de gris ; *bavette et tablier*, blanc ; *béguin*, marron ; *chaussures*, noires ; *écuelle*, gris ocreux. — PÈRE : *vêtement*, écarlate brun ; *bonnet*, gris-terre d'ombre. — ÉTOFFE SUR LE MÉTIER, ocre salie. — LE MÉTIER, gris jaunâtre. — CHAT, gris jaunâtre ; *collier*, garance salie, *à boules* jaune de laiton. — PANIER, gris jaune clair d'osier. — COUVERTURE, rayée bleu clair, blanc, lilas, jaune indien clair. — MURS, gris lilacé. — PEINTURE A DROITE DU MÉTIER "*Madeleine*", *chair*, rosâtre ; *cadre*, noir. — BOISERIES, gris jaune ; *solives du plafond*, brunes. — CAGE, gris jaunâtre ; *oiseau*, vermillon. — CARRELAGE, terre cuite rouge. — CHAUFFERETTE, gris jaunâtre.



121

PIETER DE HOOGH

INTÉRIEUR AU CRÉPUSCULE

ELLE est la vérité expressive de cette image d'une perspective de canal sous la lumière blonde d'un couchant d'automne septentrional, qu'elle possède le pouvoir, propre à la réalité correspondante, d'éblouir l'œil et de flatter l'imagination au point de détourner l'attention du reste du spectacle. Elle est cause que nous passons sur certaines défectuosités de la partie « intérieur », comme une imitation sommaire, des ombres parfois lourdes, des colorations un peu sourdes, un faire assez gros et un peu lâché par endroits, une touche quelquefois pesante. D'ailleurs, là aussi il y a matière à louange : car les attitudes et les gestes sont significatifs et naturels, et la projection de la rougeur du brise-bise sur le mur de droite est très remarquable.

Aussi bien tout est subordonné à l'obtention de l'effet d'illumination cherché.

C'est le blond crémeux du ciel à l'horizon et du miroir de l'eau qui commande l'harmonie. D'abord, son rayonnement est prolongé jusqu'au premier plan par diverses notes de jaune; or pâle d'un cuir gaufré, blond cendré de la chevelure de la dame, clartés crémeuses des chairs, gris jaunâtre de l'osier du panier, teinte voisine du sol extérieur à gauche, blanc jaunâtre sur le pelage du chien. Puis, il est puissamment exalté par une très grande proportion de bleu, à l'état de nuances rabattues vers le gris, le vert, le

noir et le violet: gris à peine bleuté du haut du ciel, gris bleuâtre des murs et d'une partie du pavé, gris de cobalt du tablier de la dame, gris indigo de celui de la servante; vert d'eau du vêtement de la première, violet brun du corsage et du jupon de la seconde; noir des bandes de marbre à terre et des bordures des tableaux.

C'est encore à l'illusion de lumière visée par l'artiste que sert la forte proportion de rouge que contient le coloris: car la majeure partie est empruntée aux teintes vives du cinabre, du rose vermillon ou carminé, exposées dans une tonalité claire.

Notre tableau est un spécimen typique de la dernière manière de P. DE HOOGH, postérieure à 1665. Il ressemble de façon frappante à un *Concert*, à l'Ermitage (n° 942); à un *Intérieur avec une dame lisant*, au musée de Stockholm (n° 471); à une composition dans la galerie du château de Schleissheim (n° 812), où une *Jeune mère* et sa servante répètent les traits de nos personnages. La toile est d'ailleurs signée et datée, sur l'appui de la fenêtre: datée, selon nous, de 1670 parce qu'étant donnés le style et la chronologie de la vie de l'artiste, ce nombre est le seul dont l'hypothèse soit vraisemblable.

P d hoog

PL. 83. — 406. Toile. H. 0.65 — L. 0.55.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

C. Hofstede de Groot, *Oud Holland*, 1892.

ÉCHANTILLONNAGE. DAME : *cheveux*, blond cendré; *corsage*, vert d'eau; *tablier*, gris cobalt; *rose*, rouge. — CHOUX, vert roux. — SERVANTE : *corsage*, violet brunâtre; *bordé* noir; *jupon*, idem; *tablier*, gris indigo. — PANIER, osier jaune et roux. — CHIEN, blanc et brun roux. — MURS, gris bleuté; *cadres*, noir; *cuir gaufré*, or. — BOISERIES, gris jaunâtre chaud. — BRISE-BISE, cinabre clair. — PAVÉ : *marbre*, *les grandes dalles*, rouge chaudron clair éteint; *les petites*, gris bleu; *les bandes*, noires. — SOL AU FOND, A GAUCHE, gris jaune roux. — CHAISES, cinabre clair. — PORTE-FLEURS, vert bouteille; *fleurs*, rose vineux. — FEUILLAGES, vert roux; *au loin*, vert de gris sombre. — CIEL : *horizon*, blond crémeux; *ailleurs*, gris légèrement bleuté.



122

NICOLAES MAES

PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE



IMPLE, mais précise et solide, cette effigie associe au mérite d'une caractérisation concise de la personne et de l'âge, le charme de l'expression juste d'une physionomie calme et discrètement souriante.

L'imitation de la chair marque une certaine réserve, car elle la modèle sommairement à l'aide de bruns pâles ; celle du costume est plus poussée et, dans le rendu des dentelles, elle fait preuve d'une délicatesse remarquable.

L'harmonie est très chaude, d'ailleurs assombrie par la faute du vernis. La pâte est de qualité excellente, appliquée avec décision par une brosse ferme et experte.

A en croire le catalogue, cette toile serait une production de Benjamin Cuijp. Cependant elle porte la signature de NICOLAS MAES, accompagnée du millésime 1660 et, ce qui est plus décisif, elle montre les caractéristiques de l'art de ce peintre dans la première phase de son développement. Pour nous borner à quelques références empruntées à l'œuvre du portraitiste, nous citerons l'effigie de *Jacob de Witte* (1657), au musée de Dordrecht (n° 33), identique pour la tournure et pour le style ; les *Six chefs de la Corporation des Chirurgiens à Amsterdam*, au Rijks-

N. MAES. 1660

Museum (n° 1500); un *Homme* et une *Dame* anonymes, dans la galerie de Copenhague (n°s 190 et 195).

PL. 84. — 216. Toile. H. 0.91 — L. 0.76

Don de M. Louis Descamps, en 1871

ÉCHANTILLONNAGE. *Yeux,* bleu noir; *cheveux,* blond de filasse; *costume,* noir; *béguin,* pourpre, noir, ecarlate pâle. — FOND, vert roux presque noir.



123

FREDERIK DE MOUCHERON

JARDIN D'ITALIE AU CRÉPUSCULE

E très grand charme de cette peinture tient, pour une part, à l'agrément du lieu et du moment choisi ; mais il résulte essentiellement de la qualité de la présentation, de la légèreté des frondaisons, de la luminosité de l'éclairage et de la vérité poétique de ses contrastes et de ses nuances, de l'heureuse mise en place de figurines à tournure caractérisée, enfin de la souplesse d'une touche délicate.

Cependant un de ses attraits principaux est une harmonie dorée, dont la chaîne se développe du rose de capucine piqué en premier plan par le costume de la dame jusqu'au blanc crémeux du ciel, en passant par les gris jaunâtres du sol et les ocres orangées de l'architecture.

Aussi bien est-ce là une des œuvres les plus réussies de Frederik de Moucheron, dont le nom se distingue tout en bas de la toile. Le style de son exécution et même, dans une certaine mesure, le choix de son thème sont très signalétiques de la manière de l'artiste. Sous le rapport du motif, de l'arrangement, du style et de la qualité, elle est l'exact pendant d'un *Jardin ombragé* qu'expose la National Gallery (n° 842). Elle est également très voisine d'un très beau *Paysage italien* au musée de Glasgow (n° 639).

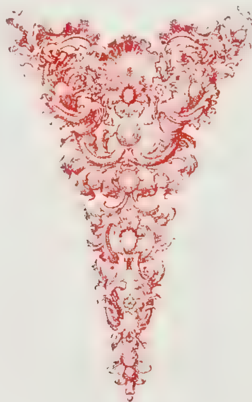
Moucheron

Les figures paraissent de la main d'Adriaen van de Velde.

PL. 103. — **543.** Toile. H. 0.565 — L. 0.46.

Don de M. Edmond Locoge, de Douai, en 1865.

ÉCHANTILLONNAGE. SOL, *gris* jaunâtre. — FEUILLAGES, vert anglais sombre ; *les deux peupliers*, vert roux. — CIEL, azur laiteux *et* blanc crémeux. — ARCHITECTURE, ocre orangée. — CAVALIER, en brun violâtre. — DAME, en rose de capucine.



124

WILLEM VAN DE VELDE II

MER CALME

E tableau fait très bonne impression, du fait de l'image comme de la peinture.

La première satisfait à la fois l'esprit et l'imagination. Parfaite est la vérité caractéristique des aspects et des détails : les plus menus accessoires d'un gréement sont distincts, les figures sont expressives et naturelles ; la perspective est profonde ; les nuages associent la légèreté et la consistance ; l'eau paraît souple et miroite comme il convient ; enfin et surtout, l'arrangement du ciel est pittoresque et l'effet de lumière poétique.

L'harmonie nuance avec finesse des gris jaunes et des gris bleus, qu'elle relève du piquant de la blancheur crue de la voilure du grand navire, de l'éclat de quelques parcelles de jaune, enfin de la chaleur de quelques taches d'écarlate et de vermillon, introduites par des pavillons et par des bordages.

La matière est mince ; la touche ferme, précise, un peu froide.

Nous ne voyons pas pourquoi cette marine est inscrite au catalogue sous le nom de J. van de Cappelle. Sans parler de la signature qui se lit à l'arrière de la barque à gauche, elle est tout à fait dans le style et selon la formule ordinaire, d'ailleurs assez monotone, de Willem van de Velde le Jeune.

Nombreuses, en effet, sont les œuvres de sa main qui rééditent des traits

essentiels de la nôtre, tels que la montée de ses nuages et leur silhouette, la projection d'ombre sur son premier plan, la distribution de ses bateaux et même un ou plusieurs d'entre eux.

C'est ainsi, pour nous borner à peu d'exemples, que notre ciel ressemble exactement à celui de deux productions du maître dans la galerie Wallace à Londres (n°s 137 et 246) et que le principe de notre composition apparaît tout semblable dans un *Calme*, à la galerie de Dulwich (n° 68) et inversé dans le *Coup de canon* au Rijks Museum d'Amsterdam (n° 2478). Sous le double rapport de l'effet et de la qualité, une peinture jumelle est une *Eau calme avec des navires* au musée de La Haye (n° 201).

Pl. 85. — 147. Toile. H. 0.48 — L. 0.58

Acheté en 1867

Echantillonnage. Mer : *les premiers plans*, gris jaunâtre ; *au loin*, vert bleuâtre. — Ciel : *en haut à gauche*, azur laiteux pâle. — Nuages : *parties claires*, aurore pâle ; *parties sombres*, gris jaunâtre *à droite*, gris bleuté *à gauche*. — Barque, bois brun ; *l'homme*, en écarlate sombre. — Grand navire : *coque*, gris de fer ; *près de la flottaison*, jaune de citron ; *voiles*, blanc cru ; *pavillons*, jaune, rouge et blanc. — Grosse barque : *coque*, brune ; *dunette*, ocre rouge sombre ; *mat*, pin rouge ; *foc et perroquet*, toile tannée ; *la troisième voile*, gris. — Baril flottant : *douves*, gris noirâtre ; *fond*, gris jaunâtre. — Baleinière : *coque*, brune ; *bordage*, *damier* rouge, bleu, blanc, *entre deux bandes de* jaune indien ; *poupe*, dorée ; *pavillon*, orange. — Navire dématé : *coque*, noirâtre ; *voiles*, tannée et blanc sale ; *voiles en arrière*, blanc sale.— Barque en avant : *coque*, gris noirâtre *avec bordage* jaune indien et vert d'eau ; *voile*, tannée clair.

Signé, sur la poupe de la barque à gauche du premier plan, en lettres rouges, la fin du millésime illisible



125

ADAM DE COLONIA

L'ANNONCIATION AUX BERGERS

EAUCOUP d'effet et de très bonnes parties. Les animaux, notamment, sont fort bien caractérisés.

Du coloris, qui est chaud et harmonieux, on reçoit d'abord une forte impression de jaune, déterminée par le rayonnement de la gloire dans le ciel et par son reflet sur les bêtes en premier plan, la liaison de l'un à l'autre étant ménagée par des gris jaunâtres échelonnés sur la rampe de nuées, sur le chaume de la cabane et sur les couvertures à droite de l'avant-scène. Presqu'en même temps une sensation de blanc est excitée par la tunique de l'ange, les plus grandes clartés du pelage des chèvres et le linge de la pastoure à genoux.

Les deux gammes sont vivement contrastées par le bleu noir du ciel à droite, par la couleur vert bleu sombre de la végétation et par la teinte outremer cobalt du jeune homme effrayé dans l'angle inférieur de droite. D'autre part, une note de chaleur — et aussi d'étrangeté — est introduite par la nuance de garance feu des costumes du berger debout et de la femme agenouillée et par le vermillon pâle du manteau de l'ange.

La substance est très peu épaisse ; la facture est large et prompte aux accents.

La gravure exécutée sur ce sujet par Rembrandt en 1634 est aussi évidemment à l'origine de cette peinture qu'à celle des œuvres produites sur

le même thème par Adriaen van Ostade, à Braunschweig (n° 300); par Govaert Flinck, au Louvre (n° 2372); par Abraham Hondius, à Amsterdam (n° 1229), comme aussi d'une variante de notre composition exécutée par son auteur en 1662, au musée de Rotterdam (n° 49). Néanmoins elle possède son individualité.

J Colonia.

Pl. 96. — 183. Chêne. H. 0.55 — L. 0.48

Mentionné par l'inventaire de 1795.

Echantillonnage. Gloire : *les clairs*, jaune de chrome ; *le reste*, de la même teinte, mais brunie ou verdie. — Nuées : *autour de la gloire et sur la rampe*, gris jaunâtre. — Ciel : *au fond et à droite*, bleu noirâtre. — Ange : *tunique*, blanche ; *manteau*, vermillon clair. — Pastoure a genoux : *costume*, rouge feu ; *linge*, *rendu* crémeux *par le reflet de la gloire*. — Berger debout : *costume*, garance feu ; *bonnet*, lilas : *avec bourrelet*, ocre. — Berger a terre, cobalt outremer. — Chèvres, ocre brune et blanc cru. — Mouton, crème et ocre. — Végétation, vert bleu. — Cabane, gris jaunâtre. — Couverture a droite, gris jaunâtre.

Signé en bas, à gauche



126

JACOB OCHTERVELT

UNE FAMILLE A TABLE



SCÈNE de genre autant que portrait, cette très agréable peinture dénote un art consommé.

La variété et l'agrément des poses, des gestes, des physionomies, égalent leur vérité significative.

La composition obtient l'unité aussi bien par l'arabesque des lignes que par l'ordonnance de la polychromie. En effet, la divergence en sens contraire, répétée par le jeune garçon et par l'homme debout, du regard et de l'extension de la main, équivaut à un double trait d'union entre les groupes extrêmes, vraisemblable autant qu'efficace. Cet effet d'enchaînement est confirmé, d'autre part, par le développement horizontal, sur toute l'étendue de la toile, de deux gammes prépondérantes.

Une première est constituée par les blancheurs un peu crémeuses de lingeries très en vedette ; une seconde, symétrique à la précédente, est faite de notes bleues diverses, émises par beaucoup de cobalt léger blanchissant aux lumières, par pas mal de gris lilas et de gris pourpre, enfin par des gris bleutés et du noir. Aussi bien leur jeu est-il la clef d'une harmonie très séduisante, vive et claire, qu'animent des ocres rousses, du gris roux, du vermillon, de l'écarlate, et qu'égayent des taches de jaune de laiton ou de citron, d'aurore, de cerise et surtout de laque de garance rose, ces dernières glacées de blanc aux clartés majeures.

Le faire est assez large et très sûr; il accentue volontiers au moyen d'empâtements modérés.

L'aspect très caractéristique de la peinture est une raison suffisante d'attribuer ce tableau à OCHTERVELT. Ses plus proches parents sont, à notre connaissance, un *Galant cavalier*, signé et daté 1669, au musée de Dresde (n° 1811) et, dans la galerie de Rotterdam, une *Collation* (n° 226), également marquée du nom de l'artiste, avec un personnage qui réédite exactement la tournure du père dans notre composition.

PL. 86. — **567.** Toile. H. 0.85 — L. 0.97.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. HOMME : *costume*, noir ; *bas*, ocre claire. — DAME : *costume*, noir ; *jupon*, cobalt clair, blanchissant aux grandes lumières ; *linge*, blanc crémeux. — BÉBÉ, en blanc crémeux. — FILLE AÎNÉE : *costume*, laque de garance rose ; *rubans dans les cheveux*, idem ; *dans la main*, *un* citron. — CADETTE : *robe*, gris lilacé ; *tablier*, blanc très crémeux ; *dans le creux duquel*, des cerises. — GARÇON : *costume*, gris pourpre ; *ceinture et rubans*, cobalt clair *et* rose. — HOMME DEBOUT : *costume*, gris lilas ; *canons*, rose. — SERVANTE : *corsage*, gris lilas rompu ; *jupe*, écarlate chaud, *avec galons*, or ; *pot*, grès. — RAFRAICHISSOIR, cuivre jaune chaud ; *bouteille*, grès. — TAPIS, écarlate jaune ocreux et noir. — TABOURET, noyer. — CHAISES : *dossier*, vermillon sombre. — MALLE, noire. — CHEMINÉE, gris noir violâtre. — MURS, gris roux. — TABLEAUX : *encadrés*, noir et or. — BOISERIES, ocre rousse. — PAYSAGE VU PAR LA PORTE : *végétation*, bleuâtre ; *ciel*, orangé et gris.



127

FRANS VAN MIERIS I

LA FEMME DE JÉROBOAM CHEZ LE PROPHÈTE AHIJA

N ne peut guère pousser plus loin la minutie du réalisme et la préciosité de la technique. Réserves faites sur ce qu'à ce degré la recherche de l'une et de l'autre a d'excessif, c'est un pur chef-d'œuvre.

La transparence des ombres gris verdâtres du modelé de la chair, est aussi remarquable que la scrupuleuse analyse des moindres détails de la forme : l'image des rides de la peau des mains du vieillard est une merveille ; de même pour l'imitation légère et souple de sa barbe et du pelage du chien comme aussi pour le rendu de la fermeté brillante d'un satin et du moelleux luisant d'un velours.

A la vérité de l'imitation, la composition ajoute celle de l'illustration. Celle-ci, en effet, traduit clairement pour les yeux le sens du récit biblique (Rois, XIV, 3). Le prophète Ahija, devenu aveugle, reçut un jour la visite d'une femme modestement vêtue, porteuse de gâteaux et d'un vase de miel. C'était la femme de Jéroboam qui, inquiète sur le sort de son fils malade, venait consulter le saint homme ; elle s'était déguisée parce qu'elle le savait outré des méfaits du roi. Mais dès qu'Ahija eût perçu le bruit de ses pas, il s'écria : « Entrez, femme de Jéroboam, pourquoi feignez-vous d'être une

autre ? » Et il lui prédit la destruction de la maison royale et la captivité de Babylone.

La peinture est très séduisante. Cela tient à la fois à la justesse des valeurs, à la complexité et à la finesse des nuances, à la délicatesse et à la distinction d'une harmonie à base de brun et de pourpre.

C'est, en effet, la bure un peu vineuse de la robe du prophète qui constitue la clef du coloris. Contrastée doucement par le gris verdâtre de la muraille et de certaines parties du sol, et par l'apparence un peu olivâtre de la jupe de la reine, plus fortement par le vert cendré sombre du rideau de l'alcôve, elle prolonge son effet grâce à l'élément rougeâtre plus ou moins analogue inclus dans le lilas pourpré du mantelet de la visiteuse, dans le noyer clair du fauteuil, du banc, de la tablette, dans le brun de la gourde, dans la teinte pelure d'oignon mûr du vase que tient la dame.

La réplique est donnée par des jaunes incertains, diversement rabattus ou rompus, qu'exposent le blond de la chevelure féminine, le jaune bis olivâtre de la jupe exalté par le vert Véronèse de la ceinture, le jaune engrisé de la literie, le gris ocreux de l'encadrement de l'alcôve, le gris jaunâtre du sol, le gris crémeux du ciel.

Le blanc joue un grand rôle : posé aux saillants suprêmes des reliefs, il monte les teintes et introduit d'opportunes vivacités, tandis que la coloration en noir du voile de la reine met sa carnation en évidence.

La matière est excellente, mince, dense, luisante. C'est fini, léché, partant assez froid, mais nullement sec ; admirable pour la sûreté, la souplesse, la légèreté de la touche.

C'est de la meilleure façon de Frans van Mieris I, à la date de 1671 ; tout à fait caractéristique de son art, dans ses défauts comme dans ses qualités. Notons, comme étant signalétique de filiation, la couleur de la jupe qu'on retrouve souvent dans les œuvres de l'artiste, par exemple, dans l'*Oiseau envolé* (1676), dans la *Lettre* (1680), l'un et l'autre au musée d'Amsterdam (nos 1610 et 1615). La même galerie possède, dans une *Causerie*, datée 1678 (no 1614), l'exact pendant de notre peinture, sous le double rapport du mérite et du style.

F. van Mieris fec. A° 1671

Pl. 100. — 1152. Chêne. H. 0.23 — L. 0.19.

Acquis en 1899. — A été dans la collection Van Vollenhoven, à Amsterdam.

Echantillonnage. Prophète : *barbe*, blanche, à ombres gris verdâtres ; *robe et bonnet*, bure pourpre ; *ceinture*, lilas rose éteint ; *bâton*, noisette clair. — Visiteuse : *jupe*, jaune bis olivâtre, blanc

aux lumières ; ceinture, vert Véronèse ; *mantelet,* velours lilas pourpre chaud ; *voile de tête,* noir ; *vase,* pelure d'oignon mûr. — CHIEN, blanc, à ombres gris verdâtres. — SOL, gris jaunâtres et gris verdâtres. — MUR, gris verdâtre léger. — FAUTEUIL, BANC, TABLETTE, noyer clair tirant sur le pourpre, blanc aux grands clairs. — ALCÔVE : *encadrement,* gris ocreux ; *rideau,* vert cendré sombre ; *literie,* jaune engrisé. — VASE, brun clair — GOURDE, brune. — CIEL, gris crémeux. — VERDURES, vert cendré sombre.

Signé en bas, à droite.



128

JAN VAN DER HEIJDEN

ABORDS D'UN VILLAGE



'EST une joie de découvrir et de savourer les finesses multiples de cette peinture.

Finesse de l'image : car on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, la perfection des détails du premier plan, la définition caractéristique des objets les plus éloignés, la profondeur du ciel, la légèreté des nuages, l'illusion donnée de l'espace, de l'air, de la lumière.

Finesse du coloris, qui abonde en nuances délicates, particulièrement exquises dans la représentation des surfaces de briques et des bâtiments lointains. Il ne séduit pas moins l'œil par la douce harmonie d'une gamme de jaunes balancée par une autre de rouges. Issues, la première, des teintes crémeuses de l'horizon et des clartés des nuées ; la seconde, des roses francs ou vineux des murs de l'auberge, elles se développent, celle-là, par les gris jaunâtres du chaume des toits, du bois des clôtures, du sable de la route, celle-ci par l'écarlate sombre de la casaque du cocher et par l'orangé chaud de la tranche des troncs étendus en avant et à droite. Contrastées, l'une par l'azur pâle du ciel, le gris bleuté des nuages et l'ardoise des toitures du fond, l'autre par les verts variés de la végétation, elles se trouvent étroitement nouées par l'adroite juxtaposition d'un cheval blanc crémeux, et d'un autre bai brun.

Finesse encore d'une matière transparente et lustrée.

Finesse enfin d'une touche qui réalise l'alliance d'une extrême préciosité avec une légèreté et une souplesse parfaites.

Ce sont bien là les qualités distinctives de l'art charmant de J. van der Heijden, dont notre tableautin porte d'ailleurs le monogramme inscrit sur une planche de la palissade, à droite.

Pl. 87. — **396.** Toile. H. 0.38 — L. 0.50.

Don d'Ant. Brasseur, en 1886.

[illegible] Terrain, gris jaune de sable. — Végétation : *au premier plan*, vert anglais chaud ; *sur la route*, vert cendré ; *feuillages*, vert vif et frais ; *au loin*, vert de gris tendre. — Maison : *murs, briques*, rose et rose vineux ; *toit*, chaume ; *bâtiments lointains*, rose pâle ; *toits*, ardoise. — Palissade, gris jaunâtre et verdâtre. — Troncs a terre : *écorce*, gris jaune sombre ; *tranches*, ocre orangée rougeâtre. — Chevaux, blanc crémeux *et* bai brun. — Homme : *casaque*, écarlate sombre. — Ciel, azur pâle ; *horizon*, crème jaunâtre chaude ; *nuées, les clairs*, idem ; *les ombres*, gris bleuté.

VDH

129

GERRIT BERCK HEIJDE

LE MANÈGE



E grand attrait de ce morceau est la caractérisation spirituelle des personnages, tous individuels, tous animés, tous marqués d'une expression particulière et naturelle.

On y goûte encore l'agrément d'effets de lumière assez recherchés et celui d'une peinture finement nuancée dans une tonalité discrète.

L'harmonie a pour clef la note de blanc crémeux, plaquée en vedette par la robe du cheval au manège, avec laquelle s'accordent les pâleurs d'un ciel laiteux, les lingeries des costumes et la blancheur du cou et des pattes du chien en premier plan. La gamme qui en résulte se relie à un groupe important de jaunes, constitué d'abord par une parcelle de la couleur dite de Naples, puis par des nuances diverses de la même transformée par addition de bleu et surtout de rouge en un peu de chamois olivâtre et en beaucoup d'aurore clair ou grave et d'ocre brunie ou roussie. Le tout se trouve exalté par des taches assez amples d'un bleu intermédiaire entre l'outremer et l'indigo, de lilas, de violet, de gris de fer, de gris ardoisé.

Cependant de la vivacité et de la chaleur naissent de l'intervention de menues parcelles de rose, de vermillon vif et de surfaces plus considérables de vermillon hâlé, de brique, de brun alezan. Leur complémentaire se réduit au vert de gris des feuillages en arrière-plan.

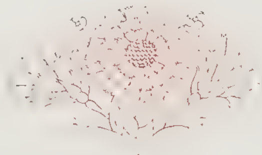
L'exécution est précieuse, mais souple, sauf dans les fonds où, par endroits, elle paraît un peu lourde.

L'attribution du catalogue est exacte. Nous sommes en présence d'un spécimen caractérisé de la manière finale de GERRIT BERCK HEIJDE, sans doute contemporain de son séjour à Heidelberg. Il rappelle, à tous égards, un *Départ pour la chasse*, signé, qu'expose l'Ermitage (n° 1215), un *Marché aux chevaux*, conservé à Dresde (n° 1523), une *Vue de Cologne*, dans la galerie de Rotterdam (n° 16).

PL. 106. — 41. Chêne. H. 0.52 — L. 0.44.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ECHANTILLONNAGE. CAVALIER AU MANÈGE : *jaquette*, jaune de Naples ; *culotte*, terre de Sienne claire ; *chapeau*, noir bleuâtre : *bottes*, brun pourpre. — CHEVAL : *clairs*, blanc crémeux ; *pommelé*, gris bleu — DEUXIÈME CAVALIER EN SELLE : *vêtement*, gris lilas pourpre chaud ; *parements*, vermillon vif ; *chapeau*, noir. — CHEVAL, gris sombre bleuissant. — CAVALIER A GAUCHE : *vêtement*, terre de Sienne tirant sur le brun ; *parements*, rose ; *rubans aux genoux*, *nœuds aux souliers*, rose ; *chapeau*, noir.— DAME : *robe de dessous et manches*, outremer chaud tirant vers l'indigo ; *corsage et robe de dessus*, terre de Sienne claire. — PAGE : *costume*, jaune olivâtre. — CAVALIER A TERRE : *vêtement*, terre de Sienne claire. — CHEVAL, alezan ; *selle*, violet pourpre. — SON VOISIN : *vêtement*, gris lilacé pourpre clair. — CHIENS : *celui à droite*, blanc crémeux et noir ; *celui à gauche*, blanc argenté et noir. — CIEL, blanc orangé clair ou chaud, blanc crémeux, gris bleuâtre. — VÉGÉTATION, vert de gris. — SOL, jaune rabattu par un peu de terre d'ombre. — MURS, nuances diverses de la même teinte ; *sur la tourelle*, un peu de brique claire ; *cabine derrière le manège*, terre d'ombre. — TOITS : *construction principale*, tuiles brunes ; *toiture*, *au plan moyen*, vert de gris éteint ; *toits lointains*, gris bleuâtre.



130

SALOMON ROMBOUTS

LE CHAMP DE BLÉ



EN dépit de quelques sécheresses, conséquence d'une application parfois excessive de la facture, ce paysage est un morceau de grand mérite.

L'apparence de l'espace, un beau ciel profond et lumineux, une étude attentive et heureuse de la projection de l'ombre des nuages sur la terre, l'ont doté de caractère et d'agrément.

Le coloris, qui est très nuancé et distingue notamment de nombreuses variétés de vert, est dominé par le jaune doré du blé mûr en opposition avec l'azur assez chaud du zénith. Entre ces deux extrêmes une transition est ménagée par les blancs crémeux des nuées, par le gris lilacé de leurs ombres et par le bleu laiteux du ciel au-dessus d'elles. L'harmonie est soutenue, en même temps que d'utiles repoussoirs sont constitués, par des bruns roux en premier plan et par des verts roux dans la zone moyenne du terrain. Une note vive est introduite par des coquelicots.

Dans les parties sereines du ciel la matière est mince, ailleurs elle est assez nourrie. L'exécution est très ferme, un peu lourde par endroits.

Malgré les différences nombreuses et profondes qui séparent la peinture du présent tableau de celle du paysage par Jillis Rombouts que nous avons présenté dans notre notice n° 119, le catalogue les assigne à un même auteur,

en la circonstance, Simon Dubois. Il interprète comme une marque apocryphe de Salomon van Ruijsdael le monogramme que nous reproduisons ci-contre. Or celui-ci est, incontestablement, le chiffre de SALOMON ROMBOUTS, tel qu'il apparaît, par exemple, sur un *Paysage* de même style, conservé à Munich (n° 564). Une *Côte de Scheweningen* au musée de Breslau (n° 285) offre un ciel tout pareil à celui de notre pièce, aussi bien pour l'arrangement des nuées que pour les teintes et la tonalité. Un panneau monogrammé au musée de Rotterdam, *Au bord d'un canal* (n° 258), montre des arbres dont le feuillé est traité exactement comme sur notre pièce.

PL. 105. — **265.** Chêne. H. 0.40 — L. 0.61.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

ÉCHANTILLONNAGE. CHAMP DE BLÉ : *de gauche à droite, premier carré*, blé mûr chaud ; *deuxième*, blé mûr ; *troisième*, blé vert tout proche de la maturité. — CHAMPS AU DELA DU CLOCHER, vert pâle. — CHAMP MOISSONNÉ A DROITE, gris jaune de chaume. — TERRAIN EN PREMIER PLAN : *herbes, buissons*, brun roux ; *à gauche, en premier plan*, des coquelicots. — ARBRES : *aux plans moyens*, vert roux ; *les parties supérieures*, vert bleuâtre assez cru ; *dans le lointain*, vert bleu pâle. — CIEL : *zénith*, azur assez chaud ; *au-dessous*, bleu laiteux ; *nuage à gauche*, gris lilas noirâtre ; *à droite, au-dessus des arbres*, idem ; *grosses nuées*, blanc crémeux ; *ombres*, gris lilacé



131

GODFRIED SCHALCKEN

LA CHANTEUSE



ANS une certaine mesure ce joli morceau tire avantage de ce que nous sommes toujours impressionnés par un éclairage artificiel et curieux du spectacle de difficultés vaincues. Cependant à ces raisons générales de succès il en ajoute qui lui appartiennent en propre et qui sont la vérité expressive du personnage, l'agrément de l'ordonnance, la qualité de l'exécution.

Nécessairement, c'est au rouge que ressortit l'harmonie. Notre impression première et dominante provient de l'orangé fauve du halo autour de la flamme et de son reflet sur les surfaces miroitantes de la chair, du bois de l'instrument sur la table, de l'armoire à gauche et du châssis de la fenêtre à droite. Elle est soutenue par un accompagnement de lilas et de violets et exaltée sous le rapport du ton par l'obscurité ambiante, sous celui de la teinte par le contraste de verts cendrés naturels ou jaunissants et par une assez forte proportion de blanc qui, d'autre part, donne du piquant à l'aspect. Celui-ci tire, en outre, un élément de variété d'une note jaune introduite par le cuivre du chandelier et par les grands clairs de la jupe.

La matière est mince, égale, luisante; le faire précieux, sans excès.

Le catalogue attribue cette œuvre à Arnold Boonen; nous la restituons à GODFRIED SCHALCKEN, moins parce qu'on y découvre les restes de sa

signature que parce qu'on y reconnaît non seulement son style mais aussi l'image d'un de ses modèles favoris. En effet, pour nous limiter à quelques références, les traits de notre musicienne sont ceux de sa *Lesbia* à la National Gallery (n° 199), d'une *Femme soufflant la chandelle* au musée de Glasgow (n° 900), d'une des filles sages dans les *Vierges de la parabole* (1700) à Munich (n° 431); à la ressemblance du visage une *Jeune Femme consultant un médecin,* dans la galerie d'Arenberg à Bruxelles, ajoute l'analogie frappante d'un même port de tête, d'yeux semblablement levés et d'une expression toute voisine.

PL. 106. — **83.** CHÊNE. H. 0.33 — L. 0.27.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. CHANTEUSE : *corsage,* violet clair, bordé de fourrure blanche ; *jupe,* vert cendré jaunissant aux grands clairs. — CHANDELIER, cuivre jaune ; *flamme,* blanche ; *halo,* orangé fauve. — TABLE, noyer clair tirant sur le lilas. — INSTRUMENT, roux de noyer. — ARMOIRE, noyer. — FENÊTRE : *châssis,* noyer ; *rideau,* vert cendre sombre — CAHIER DE MUSIQUE : *rouleau,* blanc.

Signé sur le mur, au-dessus du bras gauche. — Peinture un peu dégradée sur le fond, à gauche.



132

EGLON VAN DER NEER

RETOUR DE CHASSE
(PORTRAITS)



défaut de qualités brillantes cette œuvre en possède de solides qui lui assurent un rang honorable dans la galerie.

C'est d'abord la vérité des images.

Les figures annoncent des portraits fidèles et le détail de leur forme, que marquent avec décision des demi-teintes et des ombres de gris verdâtre, atteste un réalisme scrupuleux et expert. Celui-ci manifeste encore plus expressément ses tendances et ses facultés dans le rendu très remarquable de la partie costume et accessoires.

Le coloris manque un peu d'éclat et la facture est très sage; mais le premier est harmonieux et la seconde très ferme : l'un et l'autre, en somme, fort au-dessus de la moyenne.

L'harmonie est discrète, commandée par la blancheur satinée du vêtement de la dame, à laquelle répondent celles du linge des costumes masculins, du pelage du chien et des lièvres, du plumage des cygnes lointains.

C'est au jaune que ressortit la gamme seconde, mais sans dépasser le niveau de teintes rabattues et de tonalités éteintes — chamois sali, ocre fauve, havane — auxquelles s'opposent des gris bleuâtres ou lilacés et du noir. Pour la chaleur, la note sourde de bruns pourpres ou roux et, pour la gaîté, le

pâle rayonnement de quelques taches de garance claire, de rose saumon et de rose carminé, faiblement contrastés par un peu de vert de gris et de vert olivâtre.

C'est là un bon spécimen de l'art d'EGLON VAN DER NEER, à la date de 1677, dans le genre, par exemple, de la *Visite*, au musée d'Anvers (n° 732).

PL. 104. — **558.** Toile. H. 1.10 — L. 1.39.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ECHANTILLONNAGE. DAME : *robe* de satin blanc, *à ombres* gris lilacé ; *béguin*, blanc. — HOMME DEBOUT : *costume*, havane, *à parements* brun pourpre ; *manteau*, noir ; *ceinture*, garance rose. — HOMME ASSIS : *jaquette*, gris pourpre, *bordée* rose saumon ; *guêtres*, chamois sali ; *gibecière*, peau tannée — CHIEN, brun roux et blanc. — ARCHITECTURE, gris verdâtre. — FLEURS DANS LE VASE, œillets roses. — FEUILLAGE, automnal ; *frondaisons lointaines*, vert de gris. — CIEL, gris bleuâtre

La signature sur la balustrade, à droite

1677 E·V·D·NEER·

133

AERT DE GELDER

DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE



ci tout vise et, dans une très large mesure, tout réussit à frapper les yeux et l'imagination.

Une mise en scène théâtrale fait d'une tête fraîchement coupée et dégouttante de sang, le centre optique de la composition, lequel, d'ailleurs, coïncide avec le centre d'intérêt.

Le caractère est accusé et l'expression vive, soit qu'ils marquent l'animation, la joie, la force, — ces deux dernières admirablement signifiées par la figure du bourreau — soit qu'ils manifestent la violence d'une mort de supplicié ou l'horreur de la décomposition cadavérique; même celle-ci est exagérée au delà de la vraisemblance par une coloration verte de la chair inconciliable avec le fait que la décapitation est de l'instant même.

L'éclairage est conçu à l'effet.

De même pour le coloris : très polychrome, très monté, très chaud, il est commandé par du rouge. La gamme dominante s'appuie, en effet, sur l'ample base du nu basané, un peu cuivré, de l'exécuteur, pour culminer avec l'écarlate de son béret, avec les taches de sang sur le sabre et le bassin, avec le vermillon clair d'une plume de toque à droite, enfin avec la laque de garance dont sont teintes la cravate, les bretelles, le parement des manches supérieures et la parure de tête de Salomé. Elle est d'ailleurs très exaltée par le contraste

de vastes étendues de vert de gris, de vert cendré, de vert olive, de vert roussâtre.

C'est ensuite une vive impression de blanc, occasionnée par la grande surface du corsage de la jeune femme, par l'aigrette fixée à sa chevelure, le linge du personnage à droite, les plumes de sa coiffure et de celle du bourreau, la ceinture de celui-ci.

Enfin, une forte note de jaune est introduite par la manche et le manteau couleur de citron de l'homme en premier plan, avec reprise par la nuance analogue des tresses en bordure des parties rouges du costume de Salomé et des côtes en saillie sur le caleçon de l'exécuteur, ainsi que par la teinte crémeuse très beurrée des régions les plus éclairées des chairs. L'effet se trouve confirmé par l'opposition de bleus, de lilas, de gris pourpres.

L'exécution est à l'unisson avec les autres éléments de l'œuvre ; décidée, puissante, verveuse, elle prodigue les accents, les plaqués, les balafres. La matière n'est pas moins appropriée : très nourrie, avec de forts empâtements aux lumières.

Aussi bien cette peinture est-elle d'un vrai coloriste : il n'en est pas de meilleure preuve que le modelé du nu demandé bien moins à des dégradations de tons qu'à la distinction de teintes diverses de crème, d'ocre franche ou orangée, de vert cendré, de bistre.

Le style de ce tableau n'a rien de commun avec celui de l'une ou de l'autre des deux manières de Liévens, que le catalogue désigne comme l'auteur. Par contre, il ne peut y avoir de doute sur la paternité d'AERT DE GELDER, car toutes les caractéristiques que nous avons relevées sont précisément celles dont se compose la définition de son art. Des analogies particulièrement frappantes unissent notre pièce au *Hallebardier* du musée de Dresde (n° 1792) et au *Mardochée et Ahasverus* de la galerie de Copenhague (n° 113 A). La parenté n'est pas moins évidente quand on prend pour terme de comparaison une *Fuite en Egypte* de la collection d'Arenberg à Bruxelles et, au Rudolphinum à Prague, la composition, jadis si réputée, sur le sujet de *Vertumne et Pomone* (n° 225), dont le musée de Nantes possède une copie ancienne (n° 556) : car la Vierge offre les traits de notre Salomé, que répète également l'une de ces figures mythologiques, tandis que l'autre ressemble à notre vieille.

PL. 88. — **483.** Toile. H. 1.09 — L. 1.40.

Don d'Ant. Brasseur, en 1878. Celui-ci avait acheté le tableau à Tournai, en 1836, pour la somme de 20 francs. « Je l'avais rapporté, contait-il, sur ma tête, quoique ce fût une toile de 1m30 sur 1m40. Après un nettoyage élémentaire, il fut vendu 600 francs à M. Guillemain, de Cambrai. Trois ans

après, je le rachetai pour le même prix et j'allais le vendre à Reims 1.000 francs. » Par ce récit, nous apprenons que la toile a été raccourcie de 21 centimètres, dans le sens de la hauteur

Peut-être est-ce notre composition que concerne l'indication suivante que nous empruntons à l'ouvrage de Kramm, *Levens en Werken der hollandsche... Kunstchilders*; article *A. de Gelder*, p. 556. « A Leyde en 1754, un *Jean-Baptiste*, etc., fut vendu 26 florins ... »

ECHANTILLONNAGE. SAINT JEAN : *chair*, vert de gris, du blanc crémeux aux plus grands clairs ; *cheveux*, noirs. — SALOMÉ : *yeux*, bleu sombre ; *cheveux*, châtain clair ; *joues*, rouges ; *ombres*, bistre ; *corsage*, blanc, les ombres en gris verdissant ; *cravate, épaulettes, bordure des manches supérieures, glands*, laque de garance, jaunissant dans les clairs ; *tresse et cordelière*, jaune d'or ; *robe*, olive sombre, jaunissant aux clairs ; *serre-tête*, garance ; *aigrette*, blanche. — BOURREAU : *cheveux et barbe*, châtain sombre ; *chair*, basanée, un peu cuivrée ; *caleçon*, vert de gris jaunissant aux clairs ; *côtes*, jaune indien clair ; *ceinture*, blanche ; *béret*, écarlate ; *plumes*, blanches ; *sabre*, acier, taché de sang. — VIEILLE : *en* vert cendré clair. — PERSONNAGE A DROITE : *cheveux*, châtain très clair ; *pourpoint*, bleu de cobalt verdissant ; *manches et draperie*, jaune de citron, gris pourpre dans les ombres ; *nœud*, lilas ; *taillades à la manche, montrant le* bleu ; *toque*, noire ; *plumes*, bleu et vermillon clair. — FOND, vert roux et vert noirâtre.



134

MATHIJS NAIVEU

LES BULLES DE SAVONS



EUT-ÊTRE faut-il voir dans ce tableau de genre un groupe de portraits en action : car, outre qu'ils ont un air de famille, les visages, soigneusement modelés au moyen de gris verdâtres et de bistres roux légers, sont caractérisés et individuels. D'ailleurs expressions et formes sont également véridiques.

L'union des figures par le sens d'attitudes et de gestes est adroite et vraisemblable : le motif du chapeau à terre constitue un ingénieux artifice de composition qui achève l'aspect pittoresque déterminé par la pose du jeune garçon.

Aussi bien, la recherche de l'effet que dénote sa présentation paraît-elle la raison des fortes oppositions d'éclairage desquelles l'œuvre tient une bonne partie de son caractère et dont le prétexte est le moment de la scène, le déclin d'un jour ensoleillé.

Le coloris est riche, dans une harmonie très chaude, presque exclusivement vouée au rouge.

La clef est l'ensemble marron et brun pourpres du costume du gamin, exalté par le gris verdâtre de la pierre du bas-relief et du fond et par le gris olive du vêtement de la fillette au centre. La note est reprise avec plus de vivacité, à gauche, par du cramoisi, à droite, par de la garance de capucine, couleurs des robes des petites filles, et aussi par des taches menues de vermillon et de corail correspondant aux rubans de leurs chevelures.

Cependant, avec l'élément marron et brun des nuances de l'habillement du garçon jouent heureusement, en accord, les gris jaunâtres de la pierre, du sol, du coquillage et, en contraste, le bleu céleste des rubans qui pendent à sa gauche et le noir bleuâtre du chapeau.

Enfin des parcelles de blanc, nombreuses et étendues, corsent l'apparence en même temps qu'elles haussent les teintes.

La matière est dense, appliquée par un pinceau précieux.

L'attribution à M. Naiveu, proposée par le catalogue, est exacte. D'abord le style de notre morceau est celui d'œuvres certaines de l'artiste, telles qu'un *Intérieur* au musée de Rotterdam (nº 208) ou un *Théâtre en plein vent* (1698) au Rijks Museum à Amsterdam (nº 1709). Puis, plusieurs de ses détails lui sont communs avec d'autres productions du peintre : c'est la pose du gamin, l'indication par la main de la fillette de droite, le mouvement de la petite à gauche tendant son tablier, qui sont répétés par trois enfants, acteurs d'une même scène sur un tableau, signé et daté 1671, que possède le Ferdinandeum à Innsbruck (nº 627); c'est encore l'attitude du premier, rééditée par toutes les figures essentielles de la pièce d'Amsterdam précitée, et le geste de la seconde, repris par une femme dans la même composition.

Nous citerons, en outre, pour l'analogie de l'effet, un *Turc appuyé sur une balustrade* dans la Galerie nationale à Rome (nº 562) et, dans la Pinacothèque de Turin, des *Enfants faisant des bulles de savon* (nº 380). Attribuée à G. Dou, cette dernière peinture est incontestablement aussi étrangère à l'art de Dou qu'apparentée à celui de notre auteur : car, sans parler de l'identité de l'éclairage, de la coloration et de la technique, le souffleur est assis exactement comme le nôtre et une fillette qui le regarde offre la même tournure et la même expression que la dernière à gauche de notre groupe.

Pl. 107. — 563. Chêne. H. 0.68 — L. 0.61.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

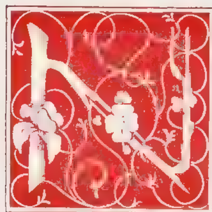
Echantillonnage. Garçon : *redingote*, marron pourpre ; *bas*, brun pourpre ; *rubans*, bleu céleste ; *chapeau*, noir bleuâtre ; *coquillage*, gris jaunâtre. — (De gauche à droite) Première fillette : *robe*, cramoisi ; *liseré à la frontière de la robe et du col*, vermillon ; *rubans dans les cheveux*, corail ; *devant et parements*, hermine. — Deuxième : *robe*, gris olive ; *au col*, *nœud* vert. — Troisième : *robe*, garance capucine chaude ; *rubans dans les cheveux*, vermillon franc. — Sol, gris jaunâtre. — Pierre, gris jaunâtre ; *bas-relief*, gris verdâtre. — Ombre du fond, gris verdâtre. — La peau de tous les personnages est un peu rougeâtre, comme c'est le cas au coucher du soleil. — Vernis un peu opaque.



135

RICHARD BRAKENBURGH

LE LEVER DE LA MARIÉE



OMBREUX sont les éléments de succès que réunit ce tableau.

Le sujet d'abord, puis la verve et l'humour avec lesquels il est traité, la claire signification de la scène, la vérité, l'animation, la diversité des expressions par jeux de physionomie ou par gestes, de très jolis détails dans le costume, offrent à la curiosité un aliment piquant et varié.

L'œil, d'autre part, se plaît au spectacle d'une recherche instante et heureuse d'effets de lumière, notés de façon à la fois très vraie, très délicate et très séduisante, sur des visages à contre-jour et sur l'image d'un aspect de plein air ensoleillé.

Il n'apprécie pas moins la peinture dont l'harmonie en jaune est très agréable, parfois très fine, de plus, très adroitement ordonnée.

En effet, la gamme fondamentale s'amorce au costume de l'héroïne ou mieux de la victime de cette scène burlesque. Ce que l'œil perçoit d'abord, c'est le jaune un peu éteint du fond de sa robe, le gris jaunâtre d'une étoffe sur son épaule, le jaune dégradé de ses mules, les uns et les autres exaltés par le gris bleu du corsage, par le bleu franc de la doublure visible près du pied et sur la hanche gauche. La deuxième de nos sensations provient du jaune de cadmium, bronzé dans les ombres, du jupon de la jeune femme qui,

par son regard dirigé sur nous et par l'indication de sa main orientée vers l'épousée, nous renvoie justement au centre d'intérêt. Cette impression première est d'ailleurs confirmée par les parties claires du cuivre du rafraîchissoir et prolongée par de nombreuses taches de jaune diversement rabattu ou rompu.

Symétriquement, des lilas, des bleus de cobalt, des gris bleutés développent une chaîne complémentaire. Or, ses deux maillons principaux posent sur les deux personnages qui paraissent mener le charivari : le loustic qui interpelle la jeune femme est habillé de lilas sombre et la moqueuse précitée a une jupe de dessus gris lilas. Ainsi se trouvent favorisées à la fois l'unité optique et l'unité morale.

Le rouge est pour ainsi dire absent, réduit à un peu de vermillon sombre et au rougeoiement de teintes de noisette et de feuille morte.

L'exécution est habile, souvent très délicate, parfois un peu lâchée.

Notre tableau est muni d'une signature; mais elle paraît presque une superfétation tant sont édifiants les signes artistiques de son identité. Sans parler des caractéristiques de style, la constante utilisation par R. Brakenburgh de plusieurs de nos personnages est suffisamment probante. Pour éviter des redites fastidieuses, nous ne relèverons qu'un nombre restreint de leurs réapparitions dans l'œuvre de l'artiste : celle du farceur, la plus fréquente, dans une *Saint Nicolas* (1685) à Amsterdam (n° 605), dans *Ce n'est pas pour ton nez* à Rotterdam (n° 38), dans une *Scène de Cabaret* à Innsbruck (n° 619), dans une *Réunion* (1689) à Braunschweig (n° 329), dans une *Danse dans une cabane* (1699) à Stockholm (n° 356), dans une *Partie de cartes à l'auberge* à Copenhague (n° 57 A) ; celle de notre femme qui, à l'extrême droite, fixe le spectateur, dans les pièces de Rotterdam et d'Innsbruck où elle occupe la même place ; celle de la moqueuse, dans les compositions d'Amsterdam et de Rotterdam ; celle du gamin rieur, sur les peintures d'Amsterdam, d'Innsbruck et dans une *Fête d'Enfants* (1698) à Bruxelles.

Pl. 89. — 97. Toile. H. 0.44 — L. 0.46. — Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

Echantillonnage. Mariée : *corsage*, gris bleuté ; *draperie sur l'épaule droite*, gris bleu verdâtre ; *jupe*, jaune éteint, verdissant dans les ombres, rayé de vert olive et de rose ; *doublure visible près du pied et sur la hanche gauche*, bleu franc ; *pantoufles*, gris jaune. — Loustic : *robe*, lilas sombre ; *collerette*, blanche. — Moqueuse : *jupe de dessus*, gris lilas ; *jupe de dessous*, jaune de cadmium bronzé dans les ombres. — Servante : *jupe*, vermillon sombre ; *tablier*, cobalt. — Servante a terre : *jupe*, noisette ; *tablier*, blanc. — Rafraichissoir, cuivre à clairs jaunes. — Rideaux du lit, feuille morte. — Cadre au mur, or chaud. — Cage, gris argent.

La signature en bas, à gauche.



136

RICHARD BRAKENBURGH

IVRESSE ET LUXURE



Voici un modèle de peinture de genre.

Bien qu'exempte de minutie, l'imitation est consciencieuse à souhait. Elle traite les chairs avec largeur ; mais en les ombrant elle distingue les sexes, car au gris lilacé qui lui suffit pour celles de la femme elle associe, sur celles de l'homme, un bistre léger. Elle rend les objets avec autant de goût que de fidélité ; elle crée l'apparence de l'espace, de l'air, de la pénombre. Elle manifeste les états et les sentiments par l'attitude et le geste aussi bien que par la physionomie.

Cependant la vérité des figures est si caractéristique, et leur expression à ce point significative, que l'extrême individualité des types et les particularités si marquées de la scène aboutissent à une évocation de l'idée générale de toute une catégorie d'humains et d'un des aspects de la vie universelle.

Le coloris est également remarquable. Riche, fin, nuancé, harmonieux, il est, de plus, ordonné au bénéfice de l'unité : il est, en effet, nettement centré sur le personnage principal qui groupe sur lui les notes initiales de toutes les gammes de la polychromie.

La dominante est le jaune de citron de la robe, un peu olivâtre dans les ombres, que renforce l'élément bleu du gris lilas rougeoyant par endroits du petit tablier. Elle est reprise par le blond de la chevelure, par le jaunissement des grands clairs du corsage et de la tunique que répètent les parties

correspondantes du gilet et de la casaque de l'homme; par le jaune de son foulard, ainsi que par l'ocre de l'osier de la corbeille, l'or chaud du cadre au mur et la composante jaune de plusieurs orangés. La complémentaire lui tient compagnie du fait du gris-indigo du tablier de l'hôtelière, de l'azur pâle des rebords du chapeau du paillard, du bleu éteint des souliers de la femme, de gris bleutés disséminés un peu partout, enfin de l'élément bleu inclus dans des lilas divers.

La seconde impression nous vient de la grande étendue de vert que constituent, d'une part, le corsage vert cendré de notre gaillarde et la frange olive sombre de sa jupe et, de l'autre, la jaquette vert mousse, le gilet et le couvre-chef vert de gris du galant, la face supérieure émeraude un peu olivâtre du coussin, sans compter de nombreuses taches de gris verdâtres épars sur toute la surface du tableau. Elle se trouve, d'ailleurs, énergiquement confirmée par celle que nous recevons de rouges contenus mais multipliés, tels que roux orangeâtres, rouge de cuivre, orangé vif, pourpres, bruns......

Enfin, l'effet est corsé par une chaîne de blancheurs égrenées sur toute la composition et dont le linge très évident de la femme est le point d'attache.

La matière est excellente, dense et brillante. Aussi souple que ferme, franche et décidée, la facture s'anime volontiers jusqu'à plaquer des accents en pâte épaisse.

Nous ne connaissons pas dans l'œuvre de BRAKENBURGH d'échantillon supérieur de son art. Dans une *Scène de Cabaret*, production du peintre conservée au Ferdinandeum à Innsbruck (n° 619), un joueur montre une expression toute pareille à celle de notre homme et un port de tête identique.

R. Brakenburgh f

1699

PL. 90. — 98. Chêne. H. 0.34 — L. 0.28.

Acheté, en 1879, à la vente Beauvois, à Valenciennes.

ÉCHANTILLONNAGE. FEMME : *cheveux*, blonds ; *corsage et tunique*, vert de gris cendré ; *jupe*, citron ; olive claire dans les ombres ; *franges*, olive sombre et roux ; *tablier*, gris lilas rougeoyant *par endroits avec des rayures* rouges ; *bas*, beige rosâtre ; *souliers*, bleu éteint ; *collier*, perles ; *pièce de monnaie*, argent. — HOMME : *cheveux et moustache*, blond de filasse ; *gilet*, gris terre verte, *quadrillage* roux ; *foulard*, jaune ; *casaque*, vert mousse, olive roussie dans les ombres ; *doublure visible au poignet, près du cou, par la taillade à la manche droite*, lilas ; *chapeau*, vert de gris avec des parties lilacées ; *rebord*, azur clair ; *vin*, blanc, un peu ambré. — TENANCIÈRE : *robe*, brun pourpre, orangeâtre dans les clairs ; *tablier*, gris indigo. — SIÈGE, roux orangeâtre de chêne clair. — TABLE, idem ; *tapis*, nuance de chaudron chaude ; *broc et boîte à tabac*, argent ; *coupe*, faïence blanche ; *fruits*, orangé vif très rouge. — PANIER, osier orangeâtre ; *coussin*, dessous rouge ; *dessus*, émeraude un peu olivâtre ; *étoffe pendante*, gris lilacé. — VASE, argent. — RÉCHAUD, cuivre rouge. — PLAT, cuivre rouge pâle éteint. — LIT, brun pourpre rabattu. — BOULE AU PLAFOND, argent. — CADRE, vieil or ; *peinture*, orangé, gris bleuté, gris verdâtre. — MURS, gris bleutés et verdâtres ; *porte*, vieux chêne ; *tableau*, ardoise.

La signature en bas, sous la corbeille. — La date sur le pied de la table.

137

WILLEM VAN MIERIS

JEUX D'ENFANTS



EAUCOUP de vérité et non moins d'agrément.

Aux finesses du modelé de la chair, déterminé par de légères appositions de gris bleuté, répondent celles d'un clair-obscur gradué avec délicatesse et précision, comme aussi celles d'une peinture assez haute en couleur et adroitement nuancée.

Deux particularités distinguent l'harmonie : elle appartient au jaune et c'est le costume du jeune tambour qui lui sert de clef. Dès l'abord, en effet, l'œil est conquis par le citron chromé qu'étale largement sa redingote et qu'exaltent à l'envi le gris lilacé de ses ombres, le bleu vif de l'écharpe et le blanc cru du linge. Par la suite, il est obsédé par un écho de ces deux notes initiales dans des jaunes crémeux, des blonds pâles, des gris jaunâtres clairs, des jaunes bronzés, des teintes de noisette, et dans des bleus célestes, des lilas vineux et des gris pourprés.

La part du rouge se réduit à un peu de rose et de garance carminée ; en revanche, le vert abonde, en évidence, sous les espèces dites anglaise et émeraude.

Des taches de noir bien en vue, en premier plan, créent un utile repoussoir.

La matière est dense et luisante ; la touche très précieuse.

Notre pièce n'est pas signée. Mais, outre que son style décèle la main

de WILLEM VAN MIERIS, elle partage avec des œuvres certaines de l'artiste, plusieurs traits nettement signalétiques. Le jeune tambour tient un rôle dans la *Boutique de l'épicière* (1717), au musée de La Haye (n° 109). Il apparaît encore sur deux tableaux consacrés, comme le nôtre, à des *Jeux d'enfants* (1726), et qui se voient dans la galerie de Gotha (n°s 247 et 248) : dans le second, la ressemblance s'étend même à la coiffure ; dans le premier, on retrouve la figure de notre fillette, ainsi que le motif et l'arrangement de la draperie sur l'appui de la fenêtre.

A Londres, enfin, la collection Wallace expose (n° 178), une réplique de notre composition, signée et datée 1702, identique sous tous les rapports, sauf celui des dimensions qui sont moindres (H. 0.336 — L. 0.254), avec, comme conséquence, l'absence du montant gauche de la fenêtre.

PL. 107. — 510. Chêne. H. 0.34 — L. 0.275.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873. — La composition du tableau décrit par Smith, au numéro 60 de son catalogue de l'œuvre de W. van Mieris, répond exactement à celle du nôtre ; la largeur qu'il indique est tout juste celle de notre panneau, mais la hauteur n'atteint même pas celle de la peinture de la galerie Wallace (0.323).

ÉCHANTILLONNAGE. TAMBOUR : *cheveux*, blonds ; *vêtement*, citron chromé, à ombres gris lilacé ; *doublure*, outremer clair et vif ; *écharpe*, outremer clair et vif ; *ceinture*, garance carminée ; *béret*, lilas vineux ; *plume*, blanche. *Tambour : caisse*, noisette ; *rubans*, bleu céleste ; *peau*, crème ; *baguettes*, ébène. *Dague : poignée*, mauve sombre ; *garde*, or ; *fourreau*, noir. — FILLETTE : *cheveux*, blonds ; *robe*, ocre noisette ; *nœud*, bleu de roi. *Poupée : costume*, lilas vineux. — PORTE-ÉTENDARD, lilas carminé sombre ; *drapeau*, orangé chaud. — PIERRE, crémeux, avec des parties rougeâtres. — VIGNE, très verte. — TENTURE, jaune bronzé, les ombres gris pourpre. — DRAPERIE SUR L'APPUI, velours vert anglais. *Boule*, lilas carminé ; *osselets*, gris jaunâtre.

138

ADRIAEN VAN DER WERFF

MADELEINE PÉNITENTE



ANS son genre, ceci est un chef-d'œuvre.

On ne peut souhaiter réalisme plus scrupuleux, plus délicat, plus habile que celui d'où procède le modelé de ces chairs : car, merveille de nuance et de finesse, il distingue, par des touches de blanc crémeux jaunâtre les parties les plus éclairées, par des applications de gris bistré les plus obscures, par des passages en gris bleuté les régions intermédiaires, enfin par des lueurs roses les reflets divers. Partout la transparence est remarquable, même aux plus grandes ombres.

Aussi bien la perfection de la technique est-elle un élément essentiel de l'effet de cette peinture, autant qu'un caractère dominant de son style. Pour excessive qu'elle soit, l'infinie préciosité du pinceau n'en commande pas moins l'admiration.

Cependant la vivacité, d'ailleurs très vraisemblable, des contrastes de l'éclairage, introduit une note de pittoresque et de poésie qui se trouve, à la vérité, étroitement limitée par la minutie de l'imitation et du travail.

D'autant plus que l'harmonie est froide. Elle est, en effet, entièrement dominée par l'ample rayonnement d'un bleu dur, fait d'outremer tirant sur l'indigo, dont est teinte la draperie de la Sainte, en contraste avec les jaunes crémeux de la chair, le gris ivoirin du parchemin, le blond cendré de la chevelure et le jaune terreux du crâne à terre ; la gamme est d'ailleurs reprise sur les monts

où s'équilibrent des gris jaunâtres et bleuâtres, et dans le ciel, où se balancent des nuances très finement détaillées de jaune aurore pur ou rabattu et de gris diversement bleuté. La partie la plus chaude ne dépasse pas l'étiage de bruns pourpres et d'ocres rouges sombres opposés à des verts olivâtres.

Les traits signalétiques de filiation abondent en cette petite peinture. Sans parler de la marque de fabrique, évidente au premier coup d'œil, que constitue son style, elle réédite maintes particularités communes à un grand nombre de productions de l'artiste.

Laissant de côté des répliques très inférieures, comme celles que conservent le Louvre (n° 2617), le musée de Stuttgart (n° 280), la galerie de l'Amalienstiftung, à Dessau (n° 600), nous signalerons deux variantes, exposées l'une à Dresde (n° 1817), l'autre à Munich (n° 451). La première, qui est datée 1711, ne diffère de notre composition que par des détails : cheveux nattés au lieu d'être flottants, développement du ciel aux dépens de la montagne en arrière-plan ; la seconde, qui porte le millésime 1707, est plus différenciée : pour la moitié inférieure du corps, la Sainte, imitée du même modèle, est identique à la nôtre, mais pour le haut, ni l'attitude ni le geste ne sont pareils.

D'autre part, VAN DER WERFF a constamment utilisé les traits de Madeleine pour diverses figures : c'est le cas, par exemple, pour la Vierge d'une *Assomption*, à l'Ermitage (n° 989) ; d'un *Couronnement de Marie* (1713), à Munich (n° 462) ; d'une *Fuite en Egypte* (1710), à La Haye (n° 209) ; pour l'héroïne d'un *Samson et Dalila*, au musée de Glasgow (n° 1074) ; pour l'Eve d'une *Expulsion hors du Paradis*, à Karlsruhe (n° 285) ; etc.

Ces références concordent dans le sens d'une localisation de l'exécution de notre peinture aux alentours de 1710.

PL. 108. — 1116. Cuivre. H. 0.42 — L. 0.32.

Legs d'Ant. Brasseur.

ÉCHANTILLONNAGE. SAINTE : *cheveux*, blond cendré ; *draperie*, outremer indigo dur ; *parchemin*, ivoirin ; *crâne*, jaune terreux. — ROCHERS A GAUCHE, brun pourpre. — SOL : *en premier plan et à droite*, ocre rouge sombre ; *plans médians*, vert olivâtre. — MONTAGNES : *clairs*, gris jaunâtre ; *ombres*, gris bleuâtres ; *hauteurs lointaines*, gris bleuté pâle. — CIEL : *les clairs*, blanc crémeux et aurore ; *nuees*, gris bleuté, tirant sur le vert, *en haut à droite*.



139

JAN VONCK

LE REPOS DU CHASSEUR



UPERBE échantillon de ces harmonies contenues, dont l'école hollandaise a joué supérieurement.

La gamme dominante développe des bruns que tantôt elle abaisse vers le gris et tantôt monte vers le roux. Elle obtient une notable exaltation de ses teintes du contraste de gris bleutés exposés par taches nombreuses et étendues, et de l'effet illuminant de blancs crémeux introduits en proportion à peu près égale. Des ocres en assez grande quantité, des parcelles de jaune pâle, un rien de vermillon éteint et d'écarlate sombre, égayent un peu sa sévérité en rappelant les deux couleurs fondamentales auxquelles elle est apparentée.

En tant qu'image, l'œuvre n'est pas moins remarquable : le chien, en particulier, et le héron suspendu feraient honneur aux animaliers les plus réputés.

La matière est très belle, l'exécution ferme et déliée.

Avec raison le catalogue donne cette peinture à JAN VONCK. Outre qu'elle porte, marquées sur le sol, en bas à gauche, les initiales de l'artiste, elle montre toutes les caractéristiques de sa manière, telle que celle-ci apparaît, par exemple, sur un très beau tableau signé, représentant des *Oiseaux morts sur une table*, au musée de Stockholm (n° 686). Notre pièce est encore à rapprocher d'une composition qui se voit dans la galerie de Copenhague (n° 377 B), et qui est très justement attribuée au peintre.

Pl. 91. Toile. H. 1.19 — L. 1.71

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

Échantillonnage. Chasseur : *cheveux,* châtain clair ; *vêtement,* gris brun ; *parements,* brun roux ; *épaulettes,* gris bleu noirâtre ; *liserés,* ocre claire ; *boutons,* cuivre mat ; *manchettes,* blanc bleuté ; *cravate,* blanc cremeux ; *fusil,* gris brun. — Chien, blanc crémeux ; *taches,* brun roux *et* ocre. — Héron suspendu : *ventre,* blanc bleuté ; *tête et ailes,* gris bleu ; *sur la poitrine, à la naissance du cou,* tache de sang, brun rougeâtre. — Oiseau a terre devant le chien, blanc bleuté ; *un autre, sous le héron,* idem ; *le suivant,* blanc crémeux ; *le dernier,* blanc bleuté ; *pattes,* vermillon ; du gris bleu sur leurs ailes ; *le petit oiseau en premier plan,* écarlate sombre ; *l'oiseau étendu sur une bosse du terrain : ventre,* blanc très crémeux ; *ailes,* gris de fer noir, roux clair. — Courroie a terre, brun roux ; *tache de sang.* — Sol, gris brunâtre. — Tronc de l'arbre, gris brun ; *feuillage,* couleur de fin d'automne. — Nuées, blanc cremeux.

Le monogramme en bas, sur le sol, à gauche de la courroie

140

PHILIP VAN DIJK

GALANTE COMPAGNIE



OQUETTE, pimpante, un peu fardée, cette petite peinture est très séduisante.

Son grand attrait est la gaie vivacité de l'harmonie qu'accentue le brillant éclat de la matière.

La première, à la fois très riche et fort savante, associe deux excitants énergiques de la sensibilité visuelle.

C'est au rouge que la gamme fondamentale, dont la prépondérance est fortement accusée, emprunte ses éléments ; ceux-ci appartiennent aux nuances les plus propres à mordre sur la rétine, celles de la rose franche, de la groseille et de la cerise ; enfin, ils sont exaltés par le voisinage de verts de gris et de verts émeraude chauds.

Multipliées par les linges des costumes, d'ailleurs mis en vedette, et par un parti-pris de glacer d'une blancheur assez crue les grands clairs des objets, de nombreuses taches de blanc contribuent à l'effet du coloris et ajoutent une note piquante à laquelle l'œil est très sensible.

Il n'est pas moins affecté par un jeu de bleu de cobalt soyeux, de lilas et d'un vert de gris bleuâtre, velouté et chatoyant, fortement contrastés par des teintes d'or clair ou sombre.

Enfin, pour parfaire la mise en valeur de cette palette, un repoussoir a été constitué dans l'angle inférieur de droite, au moyen de bruns roux et de noirs d'ebène.

Cependant le pouvoir des pigments se trouve singulièrement accru par la nature de la substance à laquelle ils sont incorporés. Dense et luisante comme un émail, polie par une touche excessivement précieuse, elle réfléchit la lumière comme un miroir.

C'est à tort que le catalogue attribue à Louis de Moni, dont la peinture est bien plus mince et bien moins brillante, une œuvre qui est tout à fait caractéristique de la manière de PHILIP VAN DIJK. Aussi bien reconnaissons-nous les traits de la jeune femme à droite de notre composition sur le visage d'une *Joueuse de luth* et sur celui d'une *Dame à sa toilette,* productions de l'artiste conservées au Mauritshuis, à La Haye (nos 28 et 29), et ceux de la moqueuse à gauche, sur la face d'une *Musicienne à sa fenêtre,* exposée par la galerie Steengracht, dans la même ville. Cette dernière pièce est, de toutes celles que nous connaissons, la plus semblable à la nôtre sous le rapport du style, l'une et l'autre étant de la meilleure façon du peintre.

PL. 108. — **522.** Chêne. H. 0.49 — L. 0.38.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

ECHANTILLONNAGE. JEUNE DAME A GAUCHE : *cheveux,* châtain clair ; *corsage,* beige tirant vers l'ocre ; *mantelet,* rose. — PLAT, vieil argent. — JEUNE DAME A DROITE : *cheveux,* blond cendré ; *rubans,* lilas clair ; *costume,* bleu de cobalt blanchissant aux grands clairs. — HOMME : *cheveux,* châtain ; *habit,* nuance de groseille glacée de blanc aux lumières ; *gilet,* ocre. — FEMME VUE DE DOS, vert éteint. — HOMME AU FOND, gris lilas sombre. — RIDEAUX, rouge de cerise éteint. — MUR DU FOND, gris ; *cadre* vieil or. — ENCADREMENT DE LA FENÊTRE, pierre ; *pampre,* vert émeraude chaud. — SIÈGE, velours bleu vert de gris — MORCEAU D'ÉTOFFE ET ARCHET, noir d'ébène. — VIOLONCELLE, brun roux de noyer ; *les clefs,* ébène

TABLES

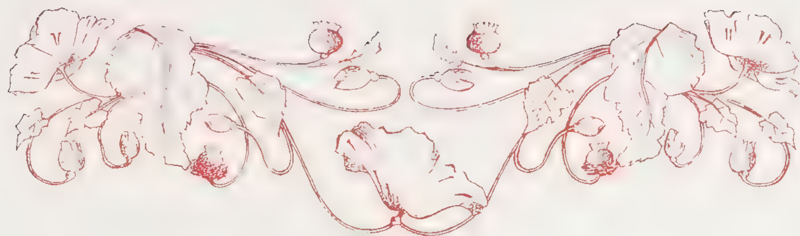


TABLE DES MATIÈRES



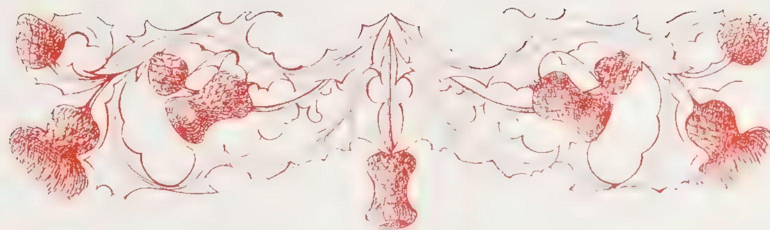


TABLE DES GRAVURES

ÉCOLE HOLLANDAISE





PL. 51





71

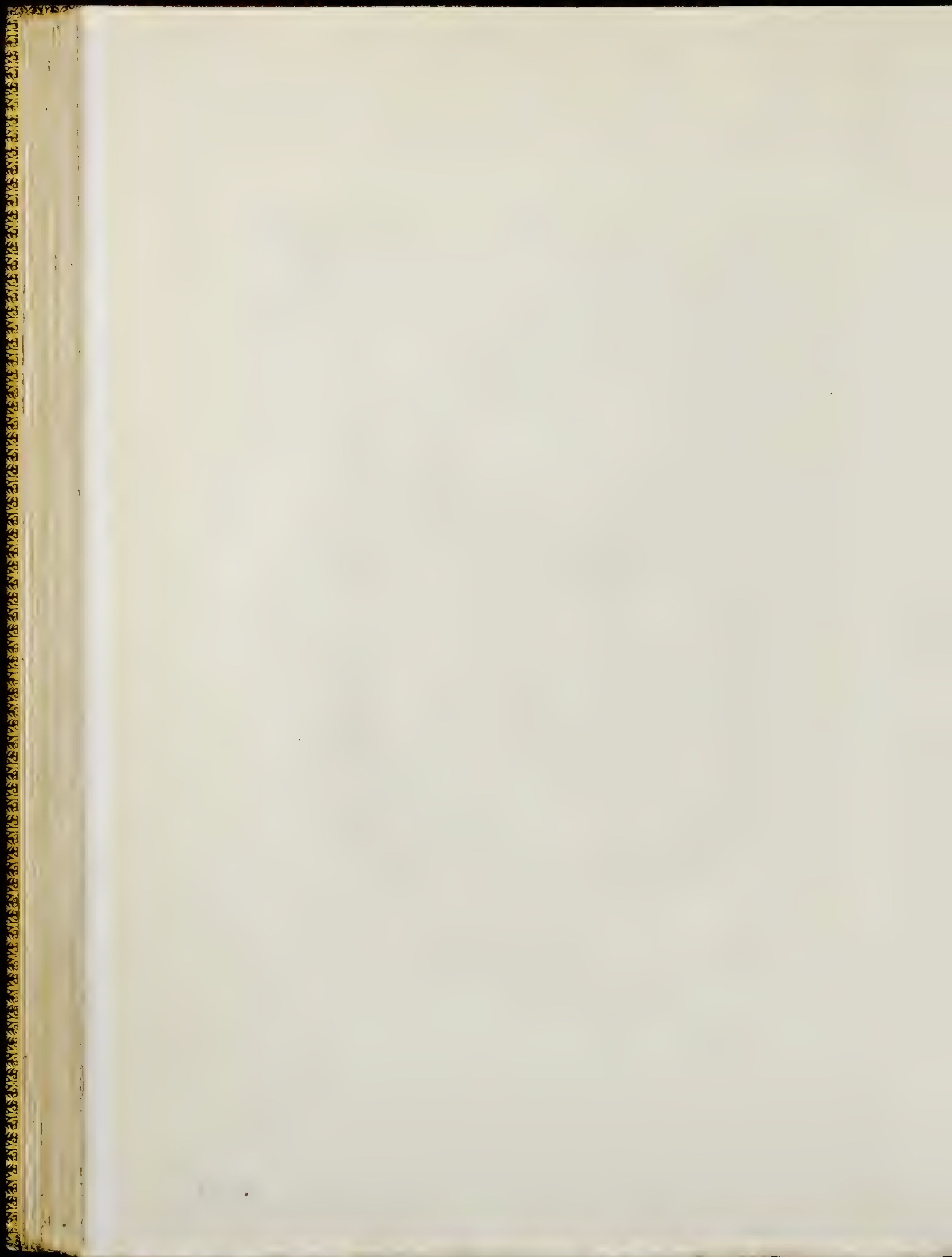
ANONYME

PL. 52





PL. 53







PL. 54





76

[illegible]

PL. 55



PL. 56







PL. 57





82

JOHANNES CORN. VERSPRONCK

[illegible]

PL. 58


ÆTATIS. 15: ANNO

PL. 59







84

PIETRO [illegible]ODDI

PL. 60





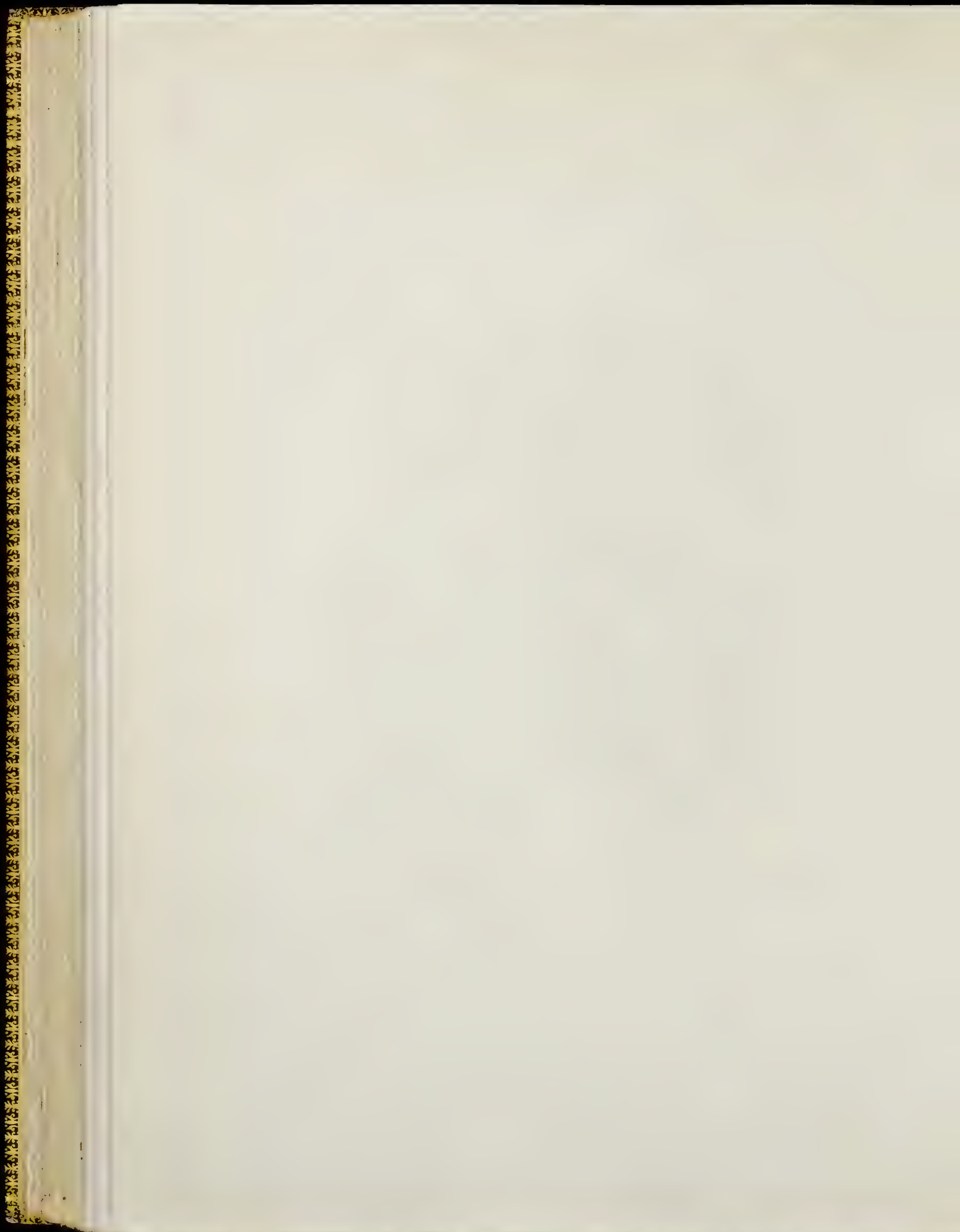
85

PL. 61





PL. 62





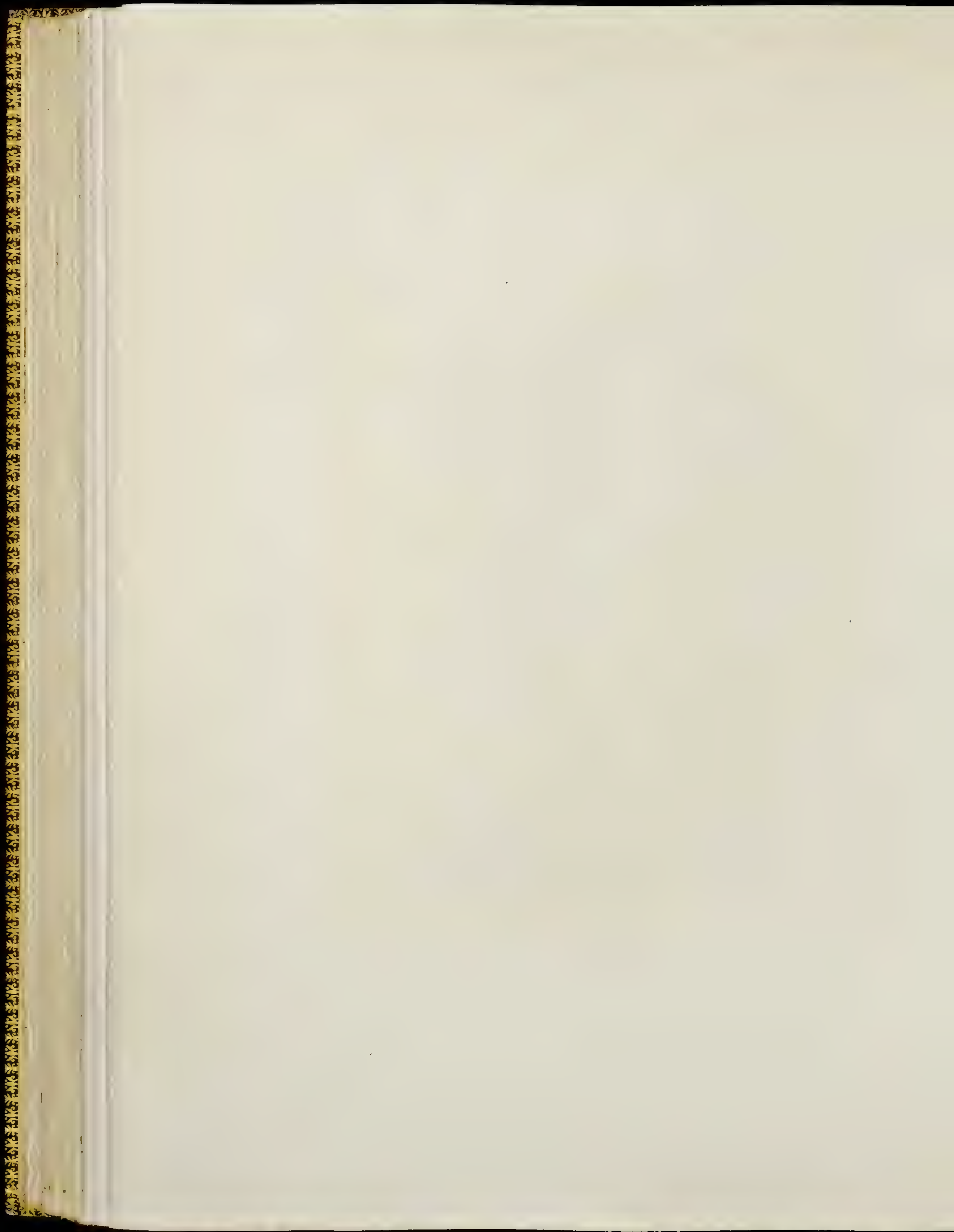


PL. 63





PL. 64





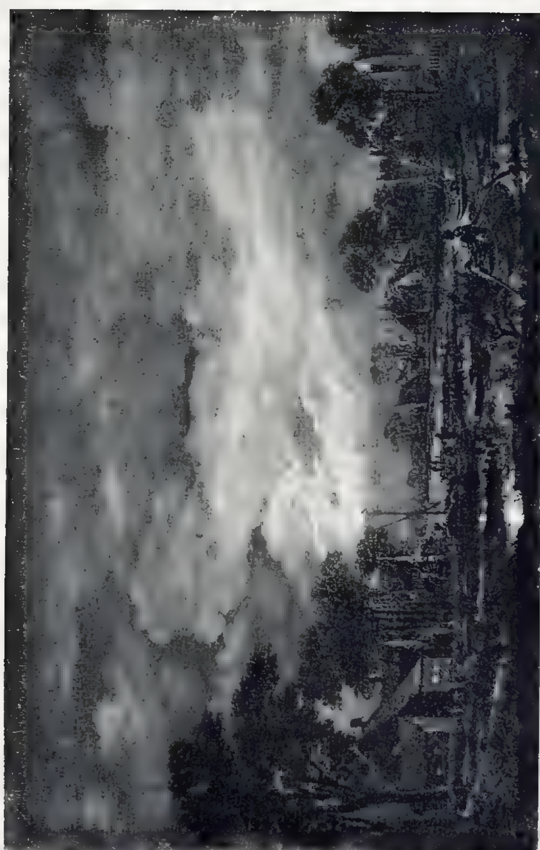


PL. 65





PL. 66





PL. 67





PL. 68

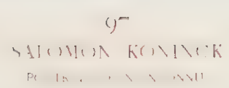






PL. 69





97

SALOMON KONINCK

[illegible]

PL. 70





99

ANTHONIE DE LORME

INTÉRIEUR DE LA GROOTE KERK A ROTTERDAM

PL. 71







PL. 72

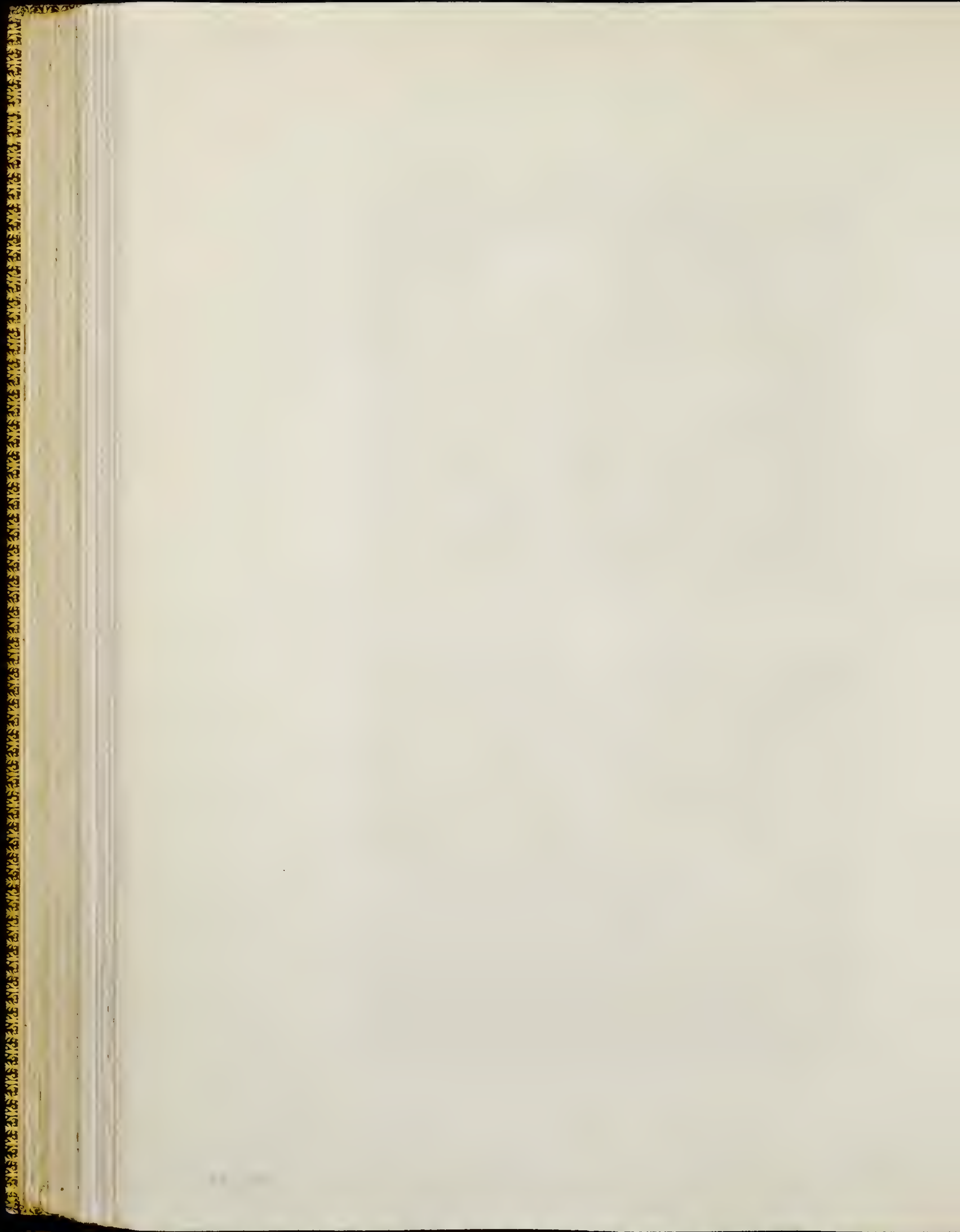






102

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST







103

ISACK K [illegible]EDHICK

[illegible]

PL. 74





104

EMANUEL DE WITTE

PL. 75





158

PHILIPS WOUWERMAN

PL. 76





PL. 77





PL. 78









PL. 80





PL. 81



PL. 82





PL. 83





PL. 84





PL. 85





126

JACOB OCHTERVELT

PL. 86





128

JAN VAN DER HEYDEN

PL. 87





PL. 88









PL. 90





139

JAN VONCK

PL. 91







PL. 92


JOHANNA



66

PIETER AERTSZ

[illegible]

79

CORNELIS JONSON VAN CEULEN

[illegible]

PL. 93

















PL. 95

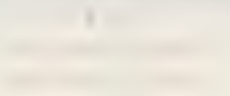




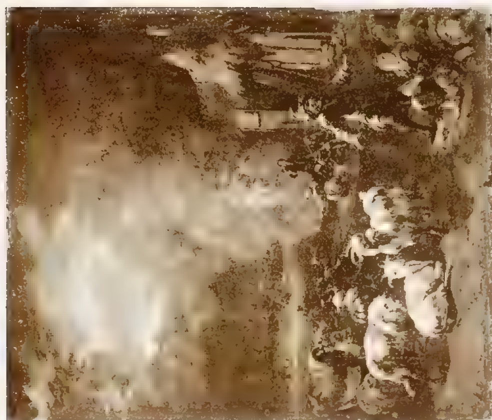


VISION DE MADELEINE





PL. 96







–8

WIJBRAND DE GEEST



[illegible]

[illegible]

PORTRAIT D'UNE DAME DE QUALITÉ

PL. 97







[illegible]



CORNELIS GERRITSZ DECKER

PL. 98



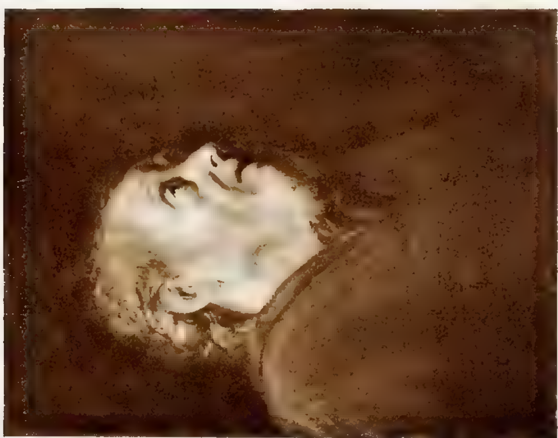






PL. 99









PL. 109





PL. 101







[illegible]



JAN DIRKSZ [illegible]









PL. 103























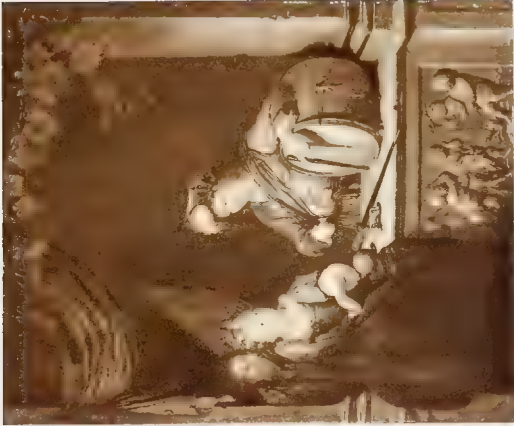






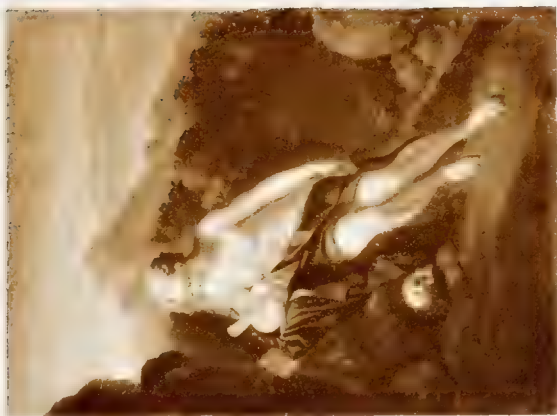








PL. 108














SPECIAL
OVERSIZE
84-B
5077
N
2070
A72
1909
v.2
THE GETTY CENTER
LIBRARY

